

香疎影

白石道人歌曲

舊時月
清寒與
一
怪得竹
久
與路遙
初積翠
易過紅
尊無言
歌相傳
江國正
寂
音
樂
出
版
社

中国音乐研究所丛刊

白石道人歌曲通考

丘琼荪 著



音乐出版社

北京

中国音乐研究丛刊

白石道人歌曲集

姜夔著

中国音乐研究所丛刊

白石道人歌曲通考

丘琼荪著

音乐出版社出版(北京和平门外西琉璃厂170号)

北京市书刊出版业营业许可出字第063号

新华书店总经售

1959年8月北京第1版

1959年8月北京第1次印刷

787×1092毫米16开10¹/₂印张194,000文字

统一书号: 8026-887

印数: 00,001-10,840册 定价2.00元

音乐出版社

京 津

白石道人小象



鶴唳如烟羽扇風
 情芳草綠陰中
 黑頭聊了人間事
 亦
 有清言如點仁
 君白石道人自述
 畫王季車臥
 像因屬書此於上



或云：上景一詩，乃白石題范石湖圖象詩，故有“黑頭”云云。說雲花名，石湖家中有此花，見石湖集。

目 次

緒 言

1. 不至出宮	1
2. 記号不至隨便亂寫	1
3. 地位不至隨便亂記	1
4. 養譜為声乐譜,因用迟速記号制而不点板眼	2
5. 比較六種譜号之重要性以資認定	3
6. 从字义上比較,有折可以无拽	4
7. 姑曠說文	4
8. 反、擊二号之异点	4
9. 止有增时而无減时,便将有迟无速	5
10. 折法指高度非時間	5
11. 求真先于求美	5
12. 先有一譯譜而后作改譜	6
13. 美惡之辨	6
14. 所謂“詞律”問題	6
15. 本书旨在校譜与譯譜	9

版本考辨

一、宋嘉泰錢希武刻六卷別集一卷本	11
二、白石自定四卷本	12
三、宋刻四卷別集一卷本	12
四、宋淳祐黃昇花庵詞選本	12
五、宋陳振孫直齋書錄解題著錄五卷本	12
六、元馬端臨文獻通考著錄五卷本	12
七、元葉居仲鈔六卷別集一卷本	12
八、元陶宗儀鈔六卷別集一卷本	13
九、明文淵閣藏本	13

十、明鈔一卷本	13
十一、明毛晉汲古閣刻宋六十名家詞一卷本	13
十二、清倪燦宋史藝文志補著錄四卷別集一卷本	14
十三、清康熙陳撰刻一卷本	14
十四、清雍正洪正治改寧陳刻本	14
十五、清乾隆厲鶚鈔六卷別集一卷本	15
十六、清乾隆陳大經刻一卷本	16
十七、清乾隆陸鍾輝刻四卷別集一卷本	16
十八、清乾隆姜虬綵鈔四卷本	17
十九、清乾隆張奕樞刻六卷別集一卷本	17
二十、清乾隆姜文龍刻四卷別集一卷本	18
二十一、清乾隆江春刻補遺附陸本	18
二十二、清乾隆四庫全書錄存四卷別集一卷本	19
二十三、清嘉慶鮑廷博知不足齋復陸刻四卷別集一卷本	19
二十四、清道光姜熙刻三卷別集一卷本(稱堂本)	20
二十五、清揚州知足知不足齋刻本	20
二十六、清閩中倪耘劬本	20
二十七、清汪氏重刊宋六十名家詞一卷本	21
二十八、清同治倪鴻刻四卷別集一卷本(四種本)	21
二十九、清光緒王鵬運四印齋刻四卷本	21
三十、清許增榆園丛刻四卷別集一卷本	21
三十一、清光緒閻翻刻知不足齋四卷別集一卷本	21
三十二、清宣統沈曾植景印張刻六卷別集一卷本	22
三十三、民國朱孝臧刻彊邨丛书六卷別集一卷本	22
三十四、上海某書肆景印毛刻宋六十名家詞一卷本	23
三十五、商務印書館四部丛刊景印陸刻四卷別集一卷本	23
三十六、中華書局四部各要排印許刻四卷別集一卷本	23
三十七、商務印書館丛书集成排印許刻四卷別集一卷本	23
三十八、唐圭璋編商務印書館印全宋詞四卷本	23
專論	
应有宋刻四卷別集一卷本 陸刻非陶鈔辨	26

白石道人歌曲各种版本鈔本系統表	29
字譜考釋	
总述	30
上編 宮調考	31
附四且二十八調表 二十八調用字与結声表 二十八調律名变异表 起調結声及住韵处	
譜字所在音阶之統計表 起調毕曲說 住韵处用字所在音阶之研究 附表 住韵处用字	
之法則	
中編 譜字考 附譜字对照表	39
下編 譜号考	42
附音节术语表 姜譜譜号表 擊、折二号 丁、反、敦、住四号 指、拍、敲、拽、抗五号 附	
音节記号所用地位之統計表 音节記号所用地位之法則 ㄅ号之研究 (ㄅ号ㄆ号同)	
ㄅ号之法則 ㄇ号之研究 ㄇ号之法則 ㄅ号ㄇ号时值之研究 (附字单位之研究)	
ㄆ号之研究 (ㄆ号同) 附ㄆ号所用地位之統計表 ㄆ号之法則 折之研究 附折字地位	
之統計表 折字法 折声說 折字法与折声說之比較 暗折法之研究 折字之法則 暗	
折之法則 ㄣ号之研究 附ㄣ号所用地位之統計表 ㄣ号时值之研究 折字ㄣ号几个統	
計 折声折字ㄣ号之演化 ㄣ号之法則 ㄣ/两号之認定 附ㄣ/二号上下音节关系表	
ㄣ号之統計表 ㄣ号之研究 ㄣ号之法則 ㄣ号之研究 附ㄣ号之統計表 ㄣ号之法則	
附六种記号与音符对照表	

詞源謳曲旨要淺釋

宮譜考訂

一 考譜	69
二 訂譜 (附訂正譜)	95
三 釋譜	106

声律考索

总論	115
白石譜旋律进行之曲綫图	125
統計种种	140
十七曲上下行字数統計表 十七曲上下行字数統計总表 四声阴阳用字表 (1) 五度上	
下行 (2) 六度上下行 (3) 七度上下行 (4) 八度上下行 十七曲四声阴阳用字統計	
总表	
研究种种	148
上下行用字之多寡問題 上行用字中四声之研究 下行用字中四声之研究 关于四声問	
題 关于阴阳問題 詞中平仄四声阴阳問題之管見	
四声实验	152
江阴四声实验总图 附浙江江山四声实验总图 北京四声实验总图 全国十二处地区发	
音实验简图 普通話淺說图例	

去声之总检讨	156
白石谱法与各书之总比较	157
白石谱法之适应问题	157

緒 言

此書于兩年前草成，兩年來曾經數度修訂，此外尚有若干总的意見，愿与乐家商榷，在正文中則因性質不類，未可安插，因作为“緒言”，以弁卷首。

白石音律精嚴，不苟且隨便，十七曲中絕無“犯調”之處，其嚴謹可知，因是可作如下之三點推論。

(1) 不至出宮 既無犯調，亦當不至出宮，其理相同。用調外音为乐家所忌，論乐者于此极为注意。古雅乐随月用律，尤不許出宮。姜譜用宮調音阶为基調，又用旋宮法，其音域又限于十二律四清声，凡此皆具有雅乐气派。如用調外音，則宮調混亂，白石當不出此。所以于譜中見有出宮之處，可決其為誤抄誤刻，非白石之本然，須悉心为之考訂，毅然糾正，不姑息，不曲从。

(2) 記号不至隨便乱写 譜字譜号各有一定之形式，在同一譜中，不宜过于參差，而近混亂。姜譜中合、四、一、上等十一譜字之形式，非常統一，仅凡字通常作“|”，間有极少数地方作“フ”，則因其下附加譜号，易致牽纏，因作變体。有时作“リ”，頗象工字，乃潦草使然，非关隨便，非作曲时工、凡可以乱用也。此皆鈔刻者不識譜字所致，如認白石为隨便而曲从之，非尊重白石，乃对誤抄誤刻者曲予优容也。譜中小住作“|”，打号作“フ”，其形式与凡、工二字无异，因此，打号常譌为小住，虽打与小住具为“頓”，然其用法与地位，不尽相同，二者盖有別。

(3) 地位不至隨便乱記 姜譜中音节記号有記于譜字右旁者，如“フ”号、“リ”号是。有記于譜字之下者，如“|”号、“フ”号、“リ”号（短撇）是，所記地位皆有一定，譜中甚为統一。偶有“フ”号作“フ”，記在右旁之例，仅一二見，未足为据。譬如：“フ”为大住，必須記在字下，如若記在右旁，將为尖音記号，張炎詞源与陈元觀事林广記即如此記法，虽姜譜中并无尖音記号，然不可不有区别。又如“|”为小住，必須記在字下，詞源中之大住作“|”（案此实为大凡，詞源誤刻），如若記在右旁，亦易混淆。又如反号与掣号皆为撇，一长而一短，长短之辨較难，且記譜时容易发生錯誤，此二号之分辨，全賴地位。記在右旁，可以撇长些，这是反；記在字下，不得不作短撇，这是掣。撇之长短，因地而施，可知重在地位，长短其次要也。

又姜譜中有迭連三字皆用掣号者，如：長亭怨慢之“韋郎去也”旁譜作“フリフ”，翠樓

吟之“层楼高峙”与“天涯情味”旁谱作多子多。又凄凉犯之“情怀正恶”旁谱作列子多，多，“漫写羊裙”旁谱作子子子，皆掣号与反号连用，若地位可以乱记，则反掣不分，前二例与后二例之音节无殊矣。分则成为三种音节，旋律便多变化，合则只有一种音节，如此，白石又何必作此三种记法哉？倘若认为二者同是装饰音，装饰音因种类不同而记法有异，是即承认二者应有所区别也。反、掣原本同属装饰音，正因其用法不同，故分而为二——加在字旁为反，字下为掣。

(4) 姜谱为声乐谱，因用迟速记号制而不点板眼。姜谱为声乐谱，时间之进行较慢，故可用“字单位”制。一字一声，每声各占有等长之时间，以一字为一个时间单位，故谓为“字单位”。歌声岂能无迟速？于是不可不有表示迟速之记号以定其时间。既有迟速记号，便不须再点板眼，如点板眼，不独迭床架屋，且将混乱。或以为姜谱原有红色板眼记号者，未能究明迟速记号之为用而想当然之说也。

姜谱中音节记号有六，其中限制迟速者有四，其实六种尽是迟速记号，有二种虽若不增不减，仍为原时间，其实减也。例如：折号（フ）反号（ノ）均记于谱字之右旁，时间无增减，仍只一个字单位，因而以为此二号无关迟速，纯为一种装饰音，其实非也（记在谱字右旁之记号惟此二种）。小住（||）记号于谱字原有时间外应增加一个字单位时间，今为陈述便利计，姑将一个字单位称为一拍，即谱字原为一拍，加一小住记号增一拍，合共两拍。大住（ヨ）增两拍，合共三拍，打号（7）与小住同，亦增一拍，合共两拍。以上三种记号均为增时，减时者惟掣号（ノ），为谱中唯一之减时记号。

论理：每一谱字或谱号各应占有一拍之时间，既以字为时间单位，谱号亦为字（词源即称之为字谱），理应亦占一拍。小住与打号各增一拍，大住增两拍；折号与反号论理亦当各增一拍，今仅得谱字之原时间，则此二号所应占有之一拍时间不啻已减却矣。严格论之，折号与反号亦为减时记号，与小住及打号相对待，前者各减一拍，后者各增一拍。大住为增之再增，掣号为减之再减；益之而又益之为合共三拍，此大住也，半之而又半之为合得半拍，此掣号也。故掣号与大住相对待。是以：增时记号有三，减时记号亦有三，六种音节记号，皆与时间有关。增一拍者二，减一拍者亦二，增之再增者一，减之再减者亦一，双方完全对等，理固宜然。惟折与反减之而不觉其减，觉得减者惟掣号，其实折与反亦皆减时记号也。

论时间之久暂，则掣号与大住相对；论进行之方向，则掣号与折号相对。折与掣皆为装饰音，折自基音折而向上，掣自基音掣之向下，故折为“豁”而掣为“落”（亦称为霍或顿），折，豁而不落，掣，落而不豁，又设一反号以兼之，先豁而后落。故折与掣皆等于一个装饰音，反号等于两个装饰音，其周备如此。

以上六種記號所在之地位與其增減之時間，皆作一種有計劃之安排，常兩兩相對，極有規律，其制定時可知不隨便，譯譜時又自容隨便。

沈括夢溪筆談補云：

樂中有敦、掣、住三聲，一敦一住，各當一字，一大字住當二字，一掣減一字，如此迅速方應節。

敦與住為增時，即所謂遲，掣為減時，即所謂速。敦煌譜似為器樂譜，奏而不歌，其進行較速，不適于用字單位制，故點板眼。若填以詞，成為声乐譜，進行較慢，亦可以改用字單位制。昆曲雖為声乐譜，腔調之曲折既多，拍數之多寡至无一定，絕不限于一字一拍，且進行較速，常用三十二分音符（指以四分音符為一拍而言），而姜譜中最速之掣號，止等于十六分音符，且為裝飾音，不能配字，故昆曲不適于用字單位，而用板眼制。故凡拍數變化較多、進行較速之樂曲，時常用到八分、十六分、三十二分音符者，則非點板眼不可矣。

古時記譜法有二：一迅速記號制，一板眼制，此兩種記譜法，似可任擇其一；并不固定，惟宋代之声乐譜，似用迅速記號制較為適宜；器樂譜，似以點板眼為便，據現有之材料觀察如此。

筆談之所謂“字”，非必文字之字，譜字亦是字。且宋譜一字一聲，一譜字完全相同于一文字之字，故任意稱述，其義不變。

(5) 比較六種譜號之重要性以資認定 大住小住之重要，固不待言，有以打號為小住，小住亦為小住，打與小住不分，認為一字二體者，如此，打字便无着。又有以反、掣二號俱目為拽者，于是反、掣二字亦不存在，六種譜號名詞中驟缺其半。試作表比較以覘其重要性：

<u>夢溪筆談</u> 補	<u>詞源</u> <u>管色應指字譜</u>	<u>詞源</u> <u>謳曲旨要</u>	<u>事林廣記</u> <u>總叙訣</u>	<u>事林廣記</u> <u>寄煞訣</u>
折	折	折	折	折
掣	掣	掣	掣	掣
	打	丁(即打)	丁	
		反	反	
		拽		

吾人今日可資考証音節記號之用法者，惟此三書，皆宋人所作，以之考証白石譜，應認為適當。雖不能強姜譜必相同于此諸書，然亦不能強之使不同，在別无文獻足以證明不相同時，似認為相同之較為妥善，以其尚有文獻足徵也。存中先于白石，叔夏、元醜后于白石，其間相去約各八十年至百年，距離不過遠，有互相參証之價值，何況詞源、廣記與筆談其

獨消息相通，而謂居中之白石譜乃不當相同乎？以壤地言，存中居潤州，即今之鎮江，白石、叔夏、元觀皆在浙西，一葦可杭，應有其相通之理。

从上表觀之，折與掣，遍及三書之五部分，自最重要，打次之，反又次之，拽居末，為孤蓋。

(6) 从字義上比較，有折可以無拽。總叙訣云：“折聲上生四位，掣聲下隔一宮，反聲宮閨相頂，丁聲上下相同”。案總叙訣凡十八句，十八句中言及音節記號者惟此四句，折、掣、打、反，無異音節記號中之擎天四柱，其重要可知。今以打為小住之又一体，是無打也（張文虎已知丁為打），四柱之中先去其一，又以掣、反二號為拽，四柱之中又去其二，將惟一折獨存。拽者何？謳曲旨要云：“折拽悠悠帶漢音”（案漢字不可解，疑嘆字之訛，一唱三嘆，長歌永嘆之嘆也。），又云：“聲拖字拽疾為勝”，案拽之本義為拖引，與聲拖為偶詞，義亦復。皆為動詞或為形容詞。折拽之拽亦為拖，將聲引而長之，使有悠悠嘆息之意。樂記云：“上如抗，下如墜，曲如折（抗亦為聲法之一，見旨要）……言之不足故長言之，長言之不足故嗟嘆之……”，悠悠嘆息，即長歌永嘆也。拽又為折字之聯綿字，頗不類音節記號上之專用名詞。惟詞源音譜篇有“中間抑揚高下，丁、抗、掣、拽，有大頓、小頓、大住、小住、打、措等字”云云，此一拽字頗似記號名詞，但未必果是，如抗字即非是，為形容歌聲之拔高，旨要所謂“抗聲特起直須高”也。同理，安知拽字非形容歌聲之引長乎？故云“悠悠帶嘆”也。音譜篇中有丁、有掣、有打，今皆不認，而獨認有一拽號，則殊不妥。我以為：拽即折，姜譜中既有折號，便不再有拽，將二者比較，可以無拽而不可以無折。

(7) 姑蘇說文 案以丿為拽，始自唐蘭君，有云：“說文，丿拽也，則丿乃拽之簡字，无可疑也”。其實大有可疑，何也？說文自有丿字，何不引之，而乃旁征及了，再以丿為了之簡，如此曲折比附，未見其可。說文：“丿音擎（案為撇本字），右戾也”。如果在字形上推想，則丿頗象反字之頭（案反字頭為厂），丿又相同于反字左旁之一長擎，以丿為反，轉較適當。

(8) 反、掣二號之異點 研究之初，亦嘗假想丿為掣，但據筆談所說掣為減時記號，詞源、廣記亦以掣為促音記號，其意與筆談合。再从樂節上設想，掣號既為減時，為促音，必不足一整拍，則其上或下應有增時記號以為之配，而后節拍可以完整，否則拍子瑣碎，不易歌唱。根據上述理由去觀察姜譜，則譜中“丿”（短撇）號必与フ號或ㄣ號連用，而フ与ㄣ固皆增時記號也。故在实际譜法中所表示者：丿為掣，其使用情形與理論若合符節。又从統計中得知：丿號（長撇）較多獨用，非必与打號大住相配合，則“丿”為反而“フ”為掣，復何疑乎？反號依總叙訣所說等于三联音，三聲合一拍，是亦促也。掣更促于反，得四分之一拍，在姜譜中反、掣二號之時值為最短，故云：“反、掣用時須急過”，一切正相吻合。

(9) 止有增時而无減時，便將有遲无速。如以ノノ二號為拽，拽之義為延長，如此，在姜譜中將止有增時而无減時，樂曲之進行便有遲无速，何能應節？如若以為：拽為多種裝飾音之總稱，其用法有多种，反與掣即此多種裝飾音之一，可認為拽，亦可認為反與掣，所不同者，名稱而已。此言良是，但反、掣二號之用法，有筆談、詞源、廣記可按，有文獻可征，故可信之，拽則何所依據乎？且其字但見于詞源，是否為記號名詞，尚未可必，至其用法，更无稽考，如此于譯譜時必須以意為之，未見其可。

以理而論，有增必須有減，有增而又增之大住，理當有減而又減之掣號，一遲有一速，然後兩邊相等而一拍之時間適居其中。

(10) 折法指高度非時間 補筆談云：“更有折聲，惟合字无，折一分折二分，至于折七八分者，皆是舉指有深淺，用氣有輕重，如笙簫則全在用氣，弦聲只在抑按。如中呂宮一字，仙呂宮工字（案原文作五字，誤，參閱原書論二十八調杀声条可知），皆比他調高半格，方應本調，惟禁伶能知，外方常工多不喻也”。案原書論二十八調杀声，中呂宮一字杀，仙呂宮工字杀，按之律，中呂宮應為下一杀，仙呂宮應為下工杀，管笛高下声同孔，故下声所杀之字常借高声杀也。觀白石譜所記之杀声及其譜中无下声字可知。以合律言，此二調當用下声杀，應比本孔所發之声低半音。要低半音，一面吹氣須輕，一面將指按抑在孔之高半格處，使声在下半孔發出，如此可得一較低之声，七八分不能，低一二分可得也。

然則，所謂一二分七八分者，斷然是說高度，與時間无涉。存中之意，在高度上折下一二分乃至七八分，以求合律，決不是說在時間上要拖長也。如若以為當時尚未有音分法，不可能將音在高度上分得如此細密，不知此原是一種概念，分法虽无，而概念則極易建立。譬如尺度，分厘以下事實上已難刻划，而概念上則不妨有毫、絲、忽、微……等等概念名詞。中國之變律，亦為律間之小律，猶一二分七八分也，亦關高度，非謂時間，以此例彼，其理則一。假使解作時間上之分数，則筆談此段文字將全部不可解矣。筆談之所謂折，乃“折声法”，在求合律，須折其声向下（折声必向下，因借杀者必高声字也），“合”字在字譜中為最低音，其下更无譜字，故云合字无也。至姜譜中之所謂折，乃“折字法”，為裝飾音，在求音調上稍加曲折，其声比下一字微高足矣。二者有所不同，請參閱“字譜考釋”編，茲不贅。

(11) 求真先于求美 考據之事，求真為先，所謂美，亦當從真中得來。人之感覺不齊，美惡亦殊難定，往往為相對的而非絕對的。耳、目、口、鼻之欲，古今中外恒有不同，盡多理論上當然如此、必須如此，而事實上有不然者。故在考譜工作中，應以客觀材料為重，不當先証之于自己之感官以及自己之理論。理論固當如此，安知姜譜未必如此乎？在別无客觀材料可資考訂與論証時，然後凭自己之主觀以為斷，此乃无可如何之事。宋燕樂用正黃鍾宮音階為基調，其中大四度變徵，今人以為刺耳，然而宋人用之，古雅樂亦用之，我人

未可以为刺耳而改之也，何也？存其真也。如果以一己之美恶以为断，则将尽改为纯四度，失姜谱之真面目矣。对于姜谱之考谱工作与译谱工作，俱可以此为喻，其理皆同。及其考谱既定，译谱既就，然后择其旋律有不美听处，不和谱处，在乐理上有不适合处，奋笔改之，存其精华，去其糟粕，另成“改谱”一份，以谱今人之耳，以适今人之用，斯可矣。

(12) 先有一译谱而后作改谱 译谱是从订正谱译出，订正谱是从客观材料中考订而得，非出无奈，勿作主观之改定。所以订正谱不啻可以看作白石原谱。姜谱中之旋律可供我人欣赏者至多，而不适于我人领受者亦复不少。所以，不妨以译谱为基础，加以适当之修整，成一适合我人心意之改谱。是故译谱止可有一，改谱则可以有許多（当然理论上如此，每一考谱者皆有其一订正谱，一译谱，而改谱则一人可以改作许多谱，殊无限制）。如将两种工作合而为一，即在考谱、译谱时便加入改谱工作，则将如古塑象与古建筑，经后世修理而失其真，于考古价值上不无减损。例如上海郊外之龙华古塔，原本宋建，曾经多次修理，已涂有明、清两代之建筑色彩，今兹重修，始详考宋塔之建筑形式与结构及其图案与色彩，而以极审慎之态度出之，然后回复宋塔之真面目，此种忠实与求真之态度，值得艺术家效法者也。

(13) 美恶之辨 “击鼙叩缶，弹箏搏箏，而歌呼呜呜”，秦人以为快，今人未必然。暹罗乐制用七平均律，使暹人听西洋乐制之音，以为“不纯”，改七平均律听之，则曰“恰到好处”，此所谓“耳觉与感觉皆成一种特殊状态，彼此不复相同也”（上摘引王光祈东方民族之音乐自序中语）。有人曾试译敦煌琵琶谱二曲，称其曲调拙劣，甚至在指法技术上有违碍处。余尝闻日本宫内厅乐队所作之唐乐太平乐、兰陵王、还城乐等留声片，未必如何美听。虽所译与所作未必逼真，然而古乐与新乐之间必有若干距离，要事实也，此魏文侯所以有“惟恐臥”与“不知倦”之说也。霓裳中序第一白石小序称：“于乐工故书中得商调霓裳十八闋，音节闲雅，不类今曲，不暇尽作，作中序一闋传于世”。霓裳羽衣乃千古艳称之唐大曲也，音节之美，宜千古无两，此中序第一白石录而传之，宜为十八闋中最“闲雅”者矣，今试依谱奏之，未见如何佳妙，反不若自度曲中有若干首之较为美听，甚矣，美恶之难辨也。

(14) 所谓“词律”问题 所谓词律，不外句法、四声、平仄、协韵诸事，今试摘录徽招前后闋下半节之歌词与谱字于后，以供研究。

フー人フ金フスウウフ人レラハダムーマムラ人フリフ人レウ人フリフムレ
扁舟仅容居士去得几何时黍离离如此客途今倦矣漫赢得一襟诗思记忆江南落帆
平平去平平上去入上平平上平平平上入平平去上去平入入平平去去入平平入平

一ム一今フ今

沙际此行还是

平去上平平上

フレー人フ今フタウ夕フ人レラシ可ム一マムラ人フリフ人レタ人フリフタレ
依依故人情味似怨不来游拥愁鬓十二一丘聊复尔也孤負幼與高志水溪晚漠漠搖
平平去平平去上去入平平上平平入上入平平去上上平上去平平去上平上入入平

一ム一今フ今

烟奈未成归計

平去上平平去

此詞除首句：“潮回却过西陵浦”与后闕換头：“迢遞剡中山重相見”字句不同，譜字亦异外

一マム一ウマム

(其实西陵浦与重相見譜字亦同，惟重旁譜多一折号(フ)而已)，其余、上下闕譜字完全相同。扁舟至詩思，与依依至高志，句法同，平仄亦同。至于四声则不尽相同，試将下方所記四声对勘之，则平声字全合(十字以入作平)，其协韵字：“士”上声，“味”去声，“是”上声，“計”去声，俱不同。此可謂为押韵有困难，未可深求。其他上去入声不合者，则有：“去得儿”与“似怨不”，“漫”与“也”，“得一”与“負幼”皆是。末三句則句法全异，上闕为四四四，下闕为三四五。“记忆江南”与“水溪晚漠”之四声无一相同，甚至以平仄論亦复不合，而譜字則三句十二字固无一不同也(案“二”字旁譜作可，实誤，当如“此”字旁用大住(ウ)，慢詞不当用小住(リ)，故全部譜字譜号无一不合)。

暗香一詞上闕譜字自“梅边吹笛”至“竹外疏”为止与下闕“夜雪初积”至“吹尽也”为止譜字相同，句法亦同，而平仄四声亦多不同，不細述。

又如凄凉犯：

一タ人ラ人タフムラモヲモ

似当时將軍部曲迢遞度沙漠

上平平平平上入上上去平入

一タ人ラ人タフムウモ

怕匆匆不肯寄与悞后約

去平平入上去上去上入

“將軍部曲”四字与“不肯寄与”四字之譜字悉同，其四声无一相同，“迢遞度”与“悞后約”之譜字亦同，而四声止有“遞”与“后”同(遞旁音节記号当如后旁作フ，不当用フ。旨要云：“慢近曲子頓不迭”，言慢近曲中之頓不可迭用也。按之姜譜，フ、リ、ウ三号果无迭用之例，此三号皆頓也)。

如此、前后結譜字相同而字句不同，平仄亦不同，且前結較后結多二字。如此多二字

者在姜譜中共有暗香、角招、凄凉犯三曲。

从上可知：詞中平仄，不若一班人想象中之严，句法亦可变通，至于四声则更比平仄为寬。其他曲調縱不可知，白石自度曲，則有譜可按，非出謠言，以此例彼，當相仿佛也。詞譜失傳已久，詞人無奈，不得不依古人之句法、平仄、四声填之，謹守勿失，以求合律，今按之白石譜，則知合律与否，有不关乎句法、平仄、四声者；反之，句法、平仄、四声虽合，而仍有不能合律者在。詞源有云：

惜花春早起詞云：“瑣窗深”，深字意不协，改为幽字，又不协，再改为明字，歌之始协。此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有輕清重浊之分，故平声字可为上入者此也。

我則以为与阴阳声稍有关系，与唇、齿、喉、舌、鼻則无关，戈載亦說因阴阳不同，唱法便不同。詞林正韵发凡云：“玉田所謂清浊，即阴阳也，明字为阳，深幽为阴，故歌时不同耳。”声之协不协，視乎旋律进行之方向，四声阴阳之辨，即系乎进行之方向。玉田一面虽如此說，一面又說：“平声字可为上入”，一紧又一松，可知其中尽有通融余地，决非呆板得一字不可移易也。旧譜已亡，如何才合律，根本不得而知，即使字字合四声，安知因用“深”、“幽”而不用“明”，歌之仍不协乎？彼不合四声者，适因平声字可为上入，歌之轉未尝不协乎？此其故，有难言者矣，非难言也，譜亡而不可歌也，不可歌則合不合将无得而知之，四声云乎哉？阴阳云乎哉？

今姜譜已可按歌，則其旋律之进行与平仄、四声、阴阳之关系如何，宜可得以闡明。若从統計以求之，則应有法則可尋，有理由可述。（案作者已續撰声律考索一編，为本书之第四部分，关于平仄、四声、阴阳等問題，已略有結論，讀者可按索。）

楊君蔭瀏亦尝探究白石詞之四声阴阳平仄問題，其意略謂：似因南北語言不用，古今时代不同，其中合于規律者固有，而相反之例則更多，在姜詞中四声阴阳平仄与旋律之进行，似无一定之規律云云。楊君深研昆曲，其所謂“規律”，所謂“例”，所謂“合”，所謂“相反”，似皆就昆曲而言，据作者所得之結果，惟去声字相反，其他尚无大不合处。謂为“无一定之規律”，則似未必，于平仄四声頗有規律，不过并非絕對的一定不易而已，然而昆曲何尝不如此。至于阴阳声，則不如昆曲中之显明耳。

(15) 本书旨在校譜与译譜，譜字譜号之經我修改者凡一百二十余处，餘为繕正，不得謂之“改”。如：易易为𠂔，夕易为𠂔，多易为𠂔；丁易为𠂔……此等变动，在求記号之統一，与改定不同。譜字之經我改定者，可称无有，虽若更改处頗多，然皆从他本比勘或从上下閱对校所得，非以意为之也。折、掣、反等号之改訂亦然。惟大小住及打号頗有出于己意决定者，如：慢詞中不用小住，見小住必改为打号或大住。有时脱拍过甚，則为之增入打

号或大住，亦皆根据統計所得之法則为之，不訴之于己。打与小住往往因书写潦草而致誤，亦自有依据，非輕臆定。又此二号所占之時間相等，虽經改定，于音节上絲毫不生影响，惟因增加此一号以至迟其声节，則作者所当負責者也，然此亦从姜譜自身統計所得，作者不过使之規律化統一化而已。是故，姜譜乐曲之是否美听，与譯者可称一无关系，盖余所致力者乃校譜工作，非改譜工作也。总之：譜中勘正处固不少，亦有重大之改正如霓裳中序第一、角招、翠楼吟各闕中之所改者，此等处亦皆从他本或上下闕比校所得，抉出其中錯誤之由，为之訂正而已，非臆断也。惟掣号所用之裝飾音，多为向下二度，有时或用三度，因无定法，故以意为断。

作白石歌曲通考既竟，終覺心餘力絀，綆短汲深，所得仅止于此。虽若姜譜中之各种記号，自以为全部解决，至是否全部解决，或一部分解决，或竟全未解决，正是难說，安知不是个人之臆見？深愿有人繼起，确能将所有問題，全部解决，譯成原譜，供音乐、戏曲家參考，此則跂余望之者也。

1955年夏四月張素丘撰叙于潞北

版本考辨

研究白石歌曲，其初步希望，为欲使七百五十年前之古音，复见于今日，小紅之所低唱，工伎之所隶习，田正德所吹哑筚篥之声，琵琶工所传醉吟商之曲，纵非垂虹桥畔、鹦鹉洲边当年歌吹之音，然而“芳草萋萋”、“水藻漠漠”，亦当仿佛得其气韵，所谓“音节谐婉”、“音节闲雅”者，果何若也。

吾人欲搬笛翻新，首当识谱，欲识谱首当校谱。识谱之事，方成培、戴长庚、张文虎辈已尝为之，近人吴梅、唐兰、夏承焘、杨荫浏诸君亦尝致力；校谱之事，仅得张文虎，其复华珍书有云：“姜白石歌曲，惟张奕枢本稍善，然旁谱亦多错互譌脱，向尝寻其条理，更正数十处……”（见毕著律吕元音附录，舒艺室杂著甲上所录微异。）余虽在舒艺室随笔获见校订若干条，终以未覩全本为憾。1957年春，忽见一转钞本，录有张氏跋称：“扬州有陆鍾輝诗词合刊本，后入阮文達家，道光癸卯毁于火。乙巳文达以存本寄余，属校入指海，乃合陆本及休宁戴氏律话本校之，而仍以渔村本为主，屢涂改不可认识，又觅得一本过录之，仍时有所改窜。去年秋匆匆避兵，竟未携出，不复可知矣，时时忆及，至形梦寐。今夏在沪寓，夏君贯甫于书摊上买得此本以见贻，不觉狂喜，秋凉无俚，随手复校，于其音节顿挫，似稍能领悟，惜乎无共语者！晴窗朝爽，有木樨香一缕，自远吹至鼻观，襟然独享为愧。同治建元閏月上弦文虎识于三林塘寓舍。”（案此跋较舒艺室余笔所录为详）余亦“狂喜”，亟假录副，由以知嘯山对于音谱研究，突过前人，就其大概言之：知7为打号，与ㄩ等皆为“底板”，ㄣ为折，ㄌ即ㄩ。又知：加于字下或右旁者皆音节记号，非谱字，惟用法如何，则未有阐释。其校谱亦广用前后闕对勘法，尤妙者，翠楼吟“情味仗酒被清愁”七字旁谱之校法，亦用离合与递升法，与拙校完全符合，此则使余至感兴味者也。惟其对跳跃度较大处，往往以“相隔太远”而拟改之，此则徇于习唱水磨腔之故，盖水磨腔唱法，一字多声，虽跳跃四五度，亦须拾级而登，不若姜谱之骤升骤降也。纵曹元忠跋以为非定本，故刻余笔时，尽去其前说云云，其是非且勿论，然校谱时，固未尝不值得一顾焉。兹将其校语补录各调拙校之后，注明张文虎校，不加评鹭，以供读者研讨。

宋詞唱法，元代即已失傳，明曲家王驥德曲律卷三雜論上云：“唐之絕句，唐之曲也，而其法宋人不傳；宋之詞，宋之曲也，而其法元人不傳；以至金元人之北詞，而其法今復不能悉傳。”樂府大全所圖譜，王氏已詫為：“絕與今樂家不同。”王氏至今又三百五十年，乃欲識其譜而通其音节，原非易易。宋詞之譜，當以南宋修內司之樂府大全（又名樂府混成集）為最詳備。周密齊東野語卷十云：“混成集，修內司所刊本，巨帙百余（錢大昕補元史藝文志卷四云：“樂府混成集，一百五冊”）。古今歌詞之譜，靡不具备，只大曲一类，凡数百解，他可知矣。然有譜無詞者居半，霓裳一曲共三十六段……”此書明文淵閣有之，王驥德得見一本，殆為人早經携出，故文淵閣書目已不載。他如行在譜（疑即混成集）、惟揚譜、古今樂律通譜等，悉已失傳，張樞之寄閑集等，亦經亡佚。存者惟白石道人歌曲集，集中亦僅越九歌十首、自度曲十七首有旁譜。越九歌為祀神曲，與俗樂不同，旁注律字，無节拍，如開元風雅十二詩譜法，殆不可听。十七首自度曲注俗譜字，有音节記号，存唐宋歌詞法之一脉者，唯此而已。然因字皆簡筆，記号亦僅波磔，數百年來，罕有人識。其間傳鈔翻刻，所歷奚止“三寫”，帝虎亥豕，正譌難知，魯鼓薛鼓，方圓异节；暗中摸案，歧路滋多，而歧之中又有歧焉，不先勘正，亡羊莫獲。

參校雖難，而勘定亦難，如有不同時，將何法以決定之？人未免有主觀，甲之以為是者，安知不乙丙以為非？其中每一字每一記号又焉能尽有論証以定其是非，于是乎“善本”尚矣。因此，須先考定版本，辨其淵源，孰為善，孰為不善；善者取以為准，次焉者參輔之，其他重刻翻刻之本，都無取焉。

版本不同，譜字雜出，波磔稍異，即非原文。四庫全書總目提要云：“莫辨其似波似磔，宛轉欹斜，如西域旁行字者”，四庫館臣，多積學之士，猶稱“莫辨”，遑論其他。

宋詞有譜，白石集僅存碩果。朱熹琴律說、張炎詞源、陳元觀字林廣記，皆有譜字而無詞，晦翁琴律為閩派，與浙派之姜張多有不同，姜張亦因時代先後而微異，詞源一書刻于秦氏享帚精舍者，雖稱刊正重刻，“魚魯之訛”，依然不少，榆園、粵雅堂、守山閣本似皆出秦刻。字林廣記為類書，音樂三卷，半出詞源，但刊刻較早，錯誤轉少。以上三書，僅舉單字，不成曲譜。此外，有王驥德曲律錄存之四十字，既無节拍，且未成篇，視姜譜為不侔矣。

校白石歌曲者，自來多重文辭，方成培詞塵，簡略而多訛，且據朱說而斥姜譜，大是不合。戴長庚、張文虎、于姜譜似曾痛下功夫，惜未达到完成階段。近人唐蘭、夏承燾、楊蔭瀏三教授，于譜字之辨認，咸著勞績，楊君于音节記号，尤有發明，校譜一事，則未遑焉。（吳梅詞學通論姜夔條下有云：“姜詞十七譜，余別有釋詞。”釋詞余未見，茲不論列。）

校譜與校文微有不同，對於重刻、翻刻、校刊本，俱無所用，即復景本亦不足取。要能明辨源流，嚴定去取，庶不至武夫亂玉。

茲將各種版本，略述如下：

一 宋寧宗嘉泰二年壬戌(1202)云間錢希武刻六卷別集一卷本

此本歌曲六卷，歌曲別集一卷。六卷之末，有：“嘉泰壬辰至日刻于東岩之讀書堂云間錢希武”十九字。張文虎曰：“嘉泰無壬辰，豈壬戌之誤耶？”案隨刻書未有宋理宗淳祐十一年辛亥(1251)趙菊坡與豈跋，有云：“此編嘉泰壬戌刻于云間之東岩，其家轉徙白隨，珍藏者五十載，淳祐辛亥，復歸嘉禾郡齋。”可見原為壬戌。此跋為刻後五十年所書，作壬辰者當為陶南村誤鈔，南村跋稱：“將善本勘讐，方可人意。”不知此字竟未勘出。嘯山未見趙跋，毫不足怪，余所見之張奕樞本，即無趙跋，亦無陶跋也。

錢希武當為白石友人，壬戌之秋，白石嘗客云間，集中有題錢參政園池律詩，題錢氏溪月驀山溪詞等，疑即其人。集中又有嘉泰壬戌上元日訪全老觀沈碑隆園贈詩，可証刻書之年，白石猶健在。乾隆寫本中之年譜，止于嘉泰三年癸亥，據吳潛齋詩餘和暗香疏影詞叙，則理宗紹定二年(1229)履齋猶再會堯章于嘉興，又據近人陳思所作白石年譜，堯章卒于紹定四年辛卯，年七十四，上距壬戌凡三十年。

此嘉泰六卷本無疑為姜詞最早之刻本，既為友人所刻，精謹可必，以譜字論，錢刻應最可靠。此本必有譜，觀陶鈔可知。

嘉泰等十九字刻于六卷之後，可見“別集”一卷系後來補刻，刻者似亦錢希武(或有鈔無刻)。嘉泰原刻，久不見諸著錄，嘯山亦僅得之傳聞，終不獲見，可知世已無傳，傳者有陶鈔三刻。(姜文龍刻本亦云出自陶鈔，然此書之真實性尚有問題，故只稱三刻，其說詳后。)

二 白石自定詩詞合五卷歌曲四卷本(詳姜虬綠鈔本條)

三 宋刻四卷別集一卷本(說詳專論)

四 宋理宗淳祐九年己酉(一二四九)黃昇中興以來絕妙詞選本

黃昇選“唐宋諸賢”、“中興以來”詞為兩集，淳祐己酉其親友劉誠甫刻之，昇亦號花庵詞客，故此兩集亦稱花庵詞選。集中選白石詞三十四首，其底本疑即宋刻四卷別集一卷本。明神宗萬曆二年(1574)有舒氏翻刻本。本編只錄專集，不錄選集，因此選為毛氏汲古閣刻之祖本，今傳白石詞之刻本尚無更早于此者，故紀之，以明淵源。周密絕妙好詞即不著錄。舒氏翻本無旁譜，宋刻亦當無旁譜。

五 宋陳振孫直齋書錄解題著錄之五卷本

直齋書錄解題卷二十一歌詞類，有：“白石詞五卷，姜夔堯章撰”，疑即上述宋四卷本，合別集為五卷也。

六 元樂平馬端臨文獻通考著錄之五卷本

通考注云：“陈氏曰：‘姜夔章撰’”，可知录自直齋解題，非經目略。

七 元葉居仲鈔六卷別集一卷本

陶南村本即据此本鈔录，南村跋称：“至正十年庚寅正月望日如葉君居仲本于錢唐之用拙幽居”，鄭文焯校記以此为抄本，唐圭璋君全宋詞白石詞跋徑称：“葉居仲鈔本”，皆可信。陶鈔为六卷別集一卷，有旁譜，此本应同。

案：鄭文焯校記，写于沈曾植景印本一书之眉端及空白行間，首云：“三四年来，随所考見，任笔漫涂，或出旧校，或据新获，僥得僥失，冗复甚多，尝拟別本逐写，质之当代宏雅……樵谷逸民識于淞南客次。”其后別署：老芝、雀道人、叔問、樵風詞老者不一，紀年概为庚戌，即沈景本問世之年。字細若蠅头，密如蟻聚，可見前賢治学功夫。

八 元順帝至正十年庚寅(1350)天台陶宗儀鈔六卷別集一卷本

陶鈔以葉居仲本为底本，已如上述。南村跋称：“此书俾他人鈔录，故多誤字，今将善本勘讐，方可人意，后十一年庚子夏四月也。”鄭文焯以为：“頤所称善本，殆即嘉泰壬戌錢刻之旧本。”說尙可信，盖傳本之出于陶鈔者，皆有嘉泰等十九字也。鄭氏又云：“近聞新建夏劍丞得南村手鈔原本于沪上，夏所得陶鈔原本，即乾隆二年仁和江炳炎鈔本，亦符氏轉写者。”是即陳彥通得于吳門，朱孝臧刻入彊村丛书之本，非南村原本也，原本今亦不可复覩矣。此本有旁譜，陶鈔为今傳白石詞旁注音譜者之唯一祖本，所有隨刻、張刻、姜刻、朱刻，无一不出于陶鈔，其他复刻翻刻者更無論已，其影响之大可知。此本乾隆間沈藏云問樓敬思家，以后即无著录，史匯东于黃蘗村处所見者是否为樓氏旧藏，尙未判明。

九 明英宗正統六年辛酉(1441)楊士奇等編文淵閣書目著录之本

書目但云：“白石道人歌曲一部，一册完全，”不注卷数，亦不詳其为鈔为刻，疑为錢刻或宋刻四卷本。应有旁譜。

十 明鈔一卷本

清德宗光緒二十七年辛丑(1901)錢唐丁氏(松生名丙)刻善本書室藏書志卷四十集部有：“白石先生詞一卷，明鈔本。”，志云：“此本較汲古多二十余闕，亦入存目，然宋以來固各本并行，况此为明鈔者耶？”案汲古刻白石詞凡三十六闕，二陳刻皆五十八闕，此云多二十余闕，其数正相符合，因疑二陳本均从此出。此本在陳撰以前，似未嘗鋟木，陳大經所謂：“从无雕本”者是也。当因傳世甚少，为毛晉及清初諸家所未見。应无旁譜。案南京图书馆图书馆总目，有：“白石詞一卷，明鈔本。丁书。”似即丁氏善本書室旧藏，不另列。

十一 明末清初常熟毛晋汲古閣刻宋六十名家詞白石詞一卷本

汲古刻宋六十名家詞(实得六十一家)皆有毛晉跋，悉无紀年。此书据花庵詞選补刻，得詞三十六首，小序多刪节，无旁譜。

十二 清倪燦宋史藝文志補著錄之四卷別集一卷本

宋史藝文志補，倪燦作，著錄白石歌曲四卷別集一卷，案燦于康熙十八年(1679)舉鴻博，與修明史，宋志補即作于史館，書前有明史藝文志序，署：“史官倪燦”此本為鈔為刻，雖不明，但為歌曲四卷別集一卷，則大可注意，疑即上述之宋本。此本應有旁譜，餘詳專論。

十三 清聖祖康熙五十三年甲午(1714)鄞縣陳撰刻詩詞合集詞一卷本

書末跋云：“康熙甲午秋禊日玉几山人陳撰書”四庫全書白石道人歌曲集提要云：“康熙甲午陳撰刻其詩集，以詞附后，亦僅五十八闕，且小序及題下自注多意為刪竄，又出毛本之下。”鄭文焯云：“陳撰又從毛刻輯其詩詞，合刻于廣陵。”“從毛刻”之說非確，其底本蓋即前述之明鈔一卷本也。此書刪竄原序，誠如提要所云：疑明鈔本即已如此，其他魯魚亥豕處，亦復不少，惟字體仿宋，鑿刻甚佳。湘月下原注：“念奴嬌鬲指聲”，此本徑以鬲指二字為詞名。催雪一首，越女鏡心二首，月上海棠一首，皆六卷本所無。齊天樂下注云：“俗名正宮、黃鍾宮”案黃鍾宮非正宮，他本但注黃鍾宮，俗名正宮四字實為蛇足。喜遷鶯下注云：“太簇宮、中筦高”案高下奪宮字（陳大經本有宮字，誤連下句）。餘不悉舉，此本詩詞各一卷，無旁譜。

十四 清世宗雍正五年丁未(1727)歙縣洪正治改竄陳刻本

許增榆園從刻白石歌曲集經言云：“有歙縣洪正治本”。日本京都東方文化研究所所藏漢籍目錄云：“白石詩集一卷，詞集一卷，雍正五年歙洪正治刊本。”乾隆二年(1737)江炳炎序其手鈔白石歌曲集云：“洪陔華先生藏本刻于真州，字畫舛誤，頗多缺失。”鄭文焯云：“陳撰又從毛刻輯其詩詞，合刻于廣陵，與洪陔華續槧之本，同一屬亂。”上皆認為有洪刻，實即陳刻也。嘗聞別有一本，詩詞各一卷，末有跋，署：“康熙甲午秋禊日玉几山人陳撰書”。余所見本，則原板后印，前有序，署“雍正丁未四月歙陔華洪正治書”，陳跋康熙甲午云云十四字，則改刻為：“陔華先生服奇道古，雅喜是編，爰為開雕，冀垂永久，蓋其表章之功匪細也。丁未清和錢唐陳撰玉几書”。蓋陳本系原刻，其后十數年板歸洪氏，乃改竄旧跋為之。四庫錄存者亦云康熙甲午陳撰刻，可証也。此書余見三本，一、有詞、無詩，蓋其首冊已佚，跋經洪氏改刻；二、皆有詩有詞，首洪序，次白石自叙二，次諸家評論，次詞，次詩（一本則先詩后詞），最後為諸賢酬贈詩附見，亦原板后印。洪序稱：“白石自定詩僅一卷，世罕傳布，詞五卷，所存止草窗、花庵撰錄十數首而已，比搜得藏本……今始獲睹其全集，因不敢自秘，亟鋟諸木，以廣其傳。”清初人知有詞五卷本，于此又得一証。此五卷本決非白石自定本，自定本詩詞合五卷，此云詞五卷也。

案：陳撰字楞山，號玉几山人，鄞縣人，寄寓江都，清史稿卷二百七十一有傳，在其本傳中未著籍貫，在同卷符曾（葑林）傳內則云：“鄞縣陳撰最推服其詩”。洪正治改竄之跋作

“錢唐”，可知非是。又所刊序文，字体微异，且显系初刻，与原板不类，其迹不可掩。

十五 清高宗乾隆二年丁巳(1737)錢唐厲鶚鈔六卷別集一卷本

此为樊榭手鈔本，后有跋云：“白石歌曲，世无足本，此册予友符幼魯得于松江樓君敬思家藏，积年怀慕，获睹忻慰无量，亟假手录，旁注音律譜，一时难解，故去之，旣其清妙秀远之詞可矣。时乾隆二年四月立夏日錢唐兼葭里人厲鶚。”下鈐太鴻二字朱文方印。书前有袁寒雲題記，后又有跋，称：“厲太鴻手写白石歌曲，乃为馬佩兮过录元本，予曾見厲氏所校书，与此册书法正同，是真迹无疑，或有以紆弱忽之，必未見厲书者也。戊午冬，寒云。”此后又有羅振常二跋。书中鈐有“馬佩兮家珍藏”印，“江陰繆僧保印”、“僧保珍藏”印、“曾藏沈燕謀家”印，“蟬隱廬秘籍印”、“振常印信”，以及其他印章不少，可以考見收藏經過。樊榭館揚州馬氏小玲瓏山館有年，此本即用小玲瓏山館稿紙抄写，由佩兮收藏，故有藏印。抄本书法紆弱如女子手笔，(时樊榭詞科报罢，由京南返，月上未必相随。)饒歌之“饒”誤作“鏡”，此等錯誤，謂为出諸樊榭手，頗可疑。又全书用丹黃圈点，在徵招与凄凉犯二調小序中，遇白石闡述宮調及音律处，即不加句讀，樊榭与馬氏昆季縱不通声律，何至不可句讀若此，岂后人所加者歟？其他調名下自注，与張陸二本頗有歧异，其故亦不可解。又此本琴曲旁不注指法，越九歌旁不注律呂，自度曲旁不注音譜，已經厲跋說明，而琴曲中泛声一节之歌辞亦闕失，不知何故。此本是否为樊榭手抄，尙存疑問，据曾見厲书者云：无此紆弱，其为馬氏小玲瓏山館旧物，乃可必也，而其出自陶鈔一系統，亦无疑者也。以陸張兩本校之，則与張本为近，非独同为六卷已也。当时未录音譜，至可惋惜，詞人見解，往往而然，于樊榭何責焉。

樊榭、葑林、研南皆杭人，皆以詞名，厲江二本即在是年同抄于維揚，陸鍾輝所得，疑亦在是时，或略后于此。張嘯山謂陆为“揚州鉅商”，岂謾賈歟？当时直接从陶南村写本上录下者得二本，一为周耕余鈔本，張奕樞刻之；一为符葑林鈔本，未刻；此符鈔至少有三本轉写本：一厲鶚本，未刻；一不知誰何鈔本，陸鍾輝据以校刻；一江炳炎本，朱孝臧刻之，其源流固甚明也。張刻較陸朱两刻均少一次轉鈔，因是，其譜字最佳亦最可靠。江研南本有后記云：“符葑林老友自京过揚州，于酒座間論及倚声上乘，遂出白石全詞相示，云自吳淞樓觀察处借鈔，即南村所书旧本。乾隆二年四月十九日仁和江炳炎記于揚州寓齋。”又云：“葑林俾朋輩傳鈔，冀有心者为之雕播。”厲本有羅振常跋称：“乾隆二年正当樊榭詞科报罢，恰主馬氏，江研南录本序亦称符葑林过揚州，出詞本相示，因而假录，后署乾隆二年四月十九日，盖符氏以是本徧示諸人，互求假录，厲江兩本，同时所写，故日月亦略同也。”其言甚是。观江記可知若輩所見者为葑林轉鈔本，厲跋措詞已較含渾，陆序乃謂：“近樓敬思购得南村手鈔，予友符葑林自都下寄示”，一若所得者为南村原本；其来源則为自北京寄至

揚州，其紀年則為癸亥（乾隆八年）。既同晨友好，何以藥林過揚州，“俾朋輩傳鈔”時不鈔，而乃于六年之後又煩“都下寄示”耶？此皆耐人尋味者也。陸序所以不能使人深信不疑者此也。

十六 清高宗乾隆初年嘉善陳大經刻詩詞合集詞一卷本

此本出自“明鈔本”，謂為陳撰本之改編刻本，亦無不可。題叶“姜石帚集”四楷書，右題“嘉善陳理亭編訂”，左下刻“三德堂藏板”。首白石自叙二，次詩鈔目錄，次陳大經序，序聯詩目，次詩鈔，大題下刻“武唐陳大經理理亭編訂、增沈潞寬夫男永言蘭佩同校”。詩鈔末有墨筆楷書云：“計東讀于養浩齋”，下鈐“養浩齋”朱文長方印。次詞鈔，無目錄，亦刻武唐陳大經編訂等二十一字，首刻憶王孫詞，末為慶春宮殘詞，字體仿宋而微長，頗有古致，鈐刻亦佳。案清史稿卷二百七十計東傳，東、吳江人，字甫草，順治十四年舉順天鄉試，因案被絀，“會詔舉鴻博，而東已前一年卒。東歿二十餘年，（宋）榮至江蘇巡撫，為序其文。”案開博學鴻儒科為康熙十八年，宋榮初任江蘇巡撫為康熙三十一年，則甫草之卒，應為康熙十七年。又案光緒二十七年重修嘉善縣志文苑傳：“沈潞字寬夫，乾隆三十年舉于鄉，再上春官不遇。”陳大經、永言父子在嘉善縣志中無考。假定沈潞中舉之年遲至六十歲，則其生年應為康熙四十五年，距計東之歿亦三十年矣。假定此書刻于乾隆五年（1740），較陸刻前三年，沈潞既“同校”，假定其時方二十歲，則其生年應為康熙六十年，其中舉之年為四十四歲，如此，于各種關係上較為適當，是刻書之年上距計甫草之歿已六十有五年，此書必不及見矣，因疑此計東非即計甫草。

此本刻詞五十八闕，余曾逐一勘校，知與陳撰本完全相同，不獨首數同，調名亦無一不同。如玲瓏四犯一調，自花庵詞選、汲古閣毛刻以下，皆如此題名，獨二陳刻皆作四犯玲瓏。又湘月一調小序，自陸刻張刻以下概作“丙午七月既望”，獨二陳刻皆作“甲午七月既望”。又驀山溪調，二陳刻皆誤錄山谷“鴛鴦翡翠”一詞。又慶春宮詞皆自“木末”二字下闕文。又揚州慢小序末花庵詞選及毛刻皆有“此後凡載宮調者，并是自制曲。”十二字，二陳刻本皆誤刻“宮調”為“宮商”。其他調名下小注，二本又往往相同，惟陳大經本有時稍詳或已將舛誤處糾正，餘不悉舉。因是可以斷定，二陳本同出一源，其源即“明鈔本”，謂後陳本出自前陳本，亦無不可。此本無旁譜，其次序從字數排列，與陳撰本異，蓋改編本也。

十七 清乾隆八年癸亥（1743）江都陸鍾輝刻詩詞合集歌曲四卷別集一卷本

前有題叶：“姜白石詩詞合集，水云漁屋藏板”，所見無題叶者多，不知此叶果陸氏旧刻否？

陸氏自序云：“近云間樓廉使敬思購得元陶南村手鈔，則六卷完好無恙，予友符戶部藥林從都下寄示，因并詩集，亟為開雕，公之同好。歌曲第二卷第六卷為數寥寥，因合為四

卷。其中自制曲俱有譜旁注，虽未析其节奏，悉依元本鈎摹，以俟知音識曲者論定云尔。乾隆癸亥冬十月既望江都陆鍾輝书。”序在詩前，詞之末有赵与峕后序及陶南村二跋。字放宋板。張文虎曰：“其譜式，以意改竄，每失故步，合各本校之，总覺不如張刻之善”。又云：“乙巳夏阮文达公以楊州陆鍾輝本見寄，屬校刊入指海，以張本互勘，則舛誤更多，聞世間尚有嘉泰刊本及影鈔本，欲得一校，故迟以有待，今文达墓草宿矣，而授梓无期，甚歉然也。”（复畢华珍书）。朱孝臧云：“大抵張之失在字画小譌，尚存旧文，資異証，陆則并卷移篇，部居失次，大非陶鈔六卷之旧”。余因疑陆刻非陶鈔，其底本为宋刻四卷本之鈔本，陶鈔仅供參校。說詳专論。

十八 清乾隆九年甲子(1744)烏程姜虬錄鈔四卷本

况周颐曰：“乾隆写本白石道人集，灵鷲閣藏，余曾逐录一本。白石自叙后，有洪武十年(1377)八世孙福四謹志，略云：“公詩一卷，歌曲六卷，早已板行，暮年复加刪竄，定为五卷，无雕本，藏于家，录写两本，一付儿子，一詒犹子通”。又万曆二十一年(1593)十六世孙鰲謹书，略云：“此青坡征君手书以遺付侍御哦客公者，今又二百余年，格虽森落，而字迹犹在，因付匠整頓，且命鯉弟以側理紙照本临出”。又乾隆甲子(1744)二十世孙虬謹书，略云：“公詩初本刻于嘉泰間，晚又涂改刪汰，录为定本……藏于家，五六百年，世无知者。爰搜取各家刊本，彼此讐勘……”又有“姜氏世系，白石年譜，足資考証”云云。郑文焯云：“乾隆写本白石道人集，灵鷲閣旧藏，旋于光緒戊戌(1898)之冬，江建霞以之見詒，审訂數过，于陆張两本无甚裨补，惟所記世系綦詳，其年譜則寥寥行墨，仅据道人詩詞中自述年月类編，亦嫌零迭不备。近閱况葵生香东漫笔，盛称此写本之該洽可貴，而集中附录越女鏡心二首，为道人佚詞，决为非他人之作所歸入。不知此为洪陔刊本之誤，無論其风骨之雕曼，字句之雕繪，一望而知为非白石詞格也”。

此为詩詞合五卷本：詩一卷，詞四卷。出自自定，当无別集。

此写本出乾隆間，想为虬錄所鈔。觀虬錄所記，疑刻詩者同属錢希武，盖亦刻于嘉泰間也。此为灵鷲閣旧藏本，查灵鷲閣汇刻名家詞中无白石詞，可知未刻。此本如有旁譜，得取以校勘，其价值当不在陶鈔三刻之下。叔問以为“无裨补”者，但就篇目、文辞言之尔，旁譜諒非措意。余甚念之！曾託友人为之踪迹，迄不获一見，但愿有好事者刻以傳世，終以飽蠹魚为可惜也。况葵生本多經一次鈔写，譜字或不无减色。

十九 清乾隆十四年己巳(1749)华亭張奕樞刻六卷別集一卷本

首有張奕樞自序云：“壬子春客都門，与周子耕餘过澹庵汪君邸舍，見案头有白石道人歌曲六卷，別集一卷，系陶南村手鈔本，而樓觀察敬思所珍藏者。因共襄录副，加校讐焉。戊午秋，耕餘以鈔本屬予，質之黃宮允、唐堂、厲孝廉、樊榭、陆大令恬、浦先后重加點勘而付諸

梓。乾隆己巳中秋漁村老鮫張奕樞書于松桂讀書堂南唵舫。”耕餘與漁村錄副，在雍正十年壬子，越十七年始付諸梓，已后于陸刻六年。張文虎云：“全編字畫放宋，頗端秀，此板后入南蕩張氏書三味樓飽白蟻矣。歲乙巳，文達以陸本寄示，屬刊入指海（案錢熙祚刊守山閣叢書及指海等，每與張文虎輩商榷去取，分別校勘。），乃合各本校之，總覺不如張刻之善，然張刻亦不能無舛誤。”（見舒藝室余筆）此本傳世已少，余獲見一本為云間沈約齋（祥龍）旧藏，沈氏丹黃滿紙，鈐印亦伙，又有“七薌經眼”及“玉壺”白文二方印，改琦亦松江人也。紙白，字体放宋而端秀，信如張說，于宋帝諱如寧、義、受、益、寧、熙、微、桓等字皆缺筆，疑陶鈔即復如此，皆仍宋刻之旧。

二十 乾隆二十一年丙子(1756)姜文龍刻詩詞合集歌曲四卷別集一卷本

倪鴻刻四種本有倪序云：“其通行者，有陸氏鍾輝刻本，張氏文龍刻本，江氏春刻本。姜本江本皆出于陸本，然陸本無續書譜，姜本則有之。”書末錄有姜文龍校記一篇云：“今年秋，世戚史匯東先生起假來京，于黃樓村先生處得公集，手自抄錄，詳加訂正，歲杪以示文龍，詩分上下卷，歌曲分四卷，又有集外詩，別集歌曲及詩說、續書譜，各以類附，蓋元人陶南村寫本，相沿至今，實五百年來碩果也。文龍喜出望外，捧至旅館，再四尋繹……至于歌曲節奏，竟茫然不解，敢謂能讀公之書哉？……并欲積硯田餘貲，付剞劂氏，以傳諸無窮耳。校勘既竣，因附識于卷末。時乾隆丙子季冬廿二日也。”倪序謂：姜本、江本皆出于陸本，宜若可信，因二者皆四卷本，又張刻無詩，此有詩如陸刻，亦分上下卷，亦有集外詩及詩說。然其中不無疑點：陸刻未有續書譜，即江補本亦無之，所言不合。姜記不言陸刻，但言陶南村鈔本，且云：“相沿至今，實五百年來碩果。”一若所見者為南村手鈔，然陶鈔為六卷本，此為四卷；陶鈔無詩，此有詩，且有詩說，此其根本不同處。豈實為陸刻，續書譜乃依別本補鈔者耶？

此本余未獲見，除倪序外，其他未見實錄。姜記謂“欲積硯田餘貲，付剞劂氏”，可知其時尚未刊刻，此后是否付梓，亦未可定，安知倪氏不僅見一序而信以為有耶？余疑史匯東所鈔者，實為陸刻，陶鈔其祖本耳。今姑就姜記紀年而列之于此，惟在周、符、江、厲四鈔外，別有一史匯東鈔本，則是事實，謂為陶鈔，殊未敢信。

二十一 清乾隆三十六年辛卯(1771)歙縣江春刻補遺附陸本

江鶴亭自序云：“此集刻自陸氏淳川，今墓草已宿，而此版歸我。陸氏本故有集事、評論各如干條，投贈詩文如干首，族子云溪病其未備，廣搜博采，所得復多于前，因與汪子雪疆重加審訂，附錄于末。”江氏所刻補遺，附于陸刻之后，并行于世，世稱江本，實陸刻也。余見一本有題叶，為“姜白石詩詞合集，隨月讀書樓藏板”；所見其餘各本俱無此叶。陸序之前有江序。張文虎謂：“陸板后入江鶴亭家，再歸阮文達，道光癸卯(1843)毀于火”，恰足

百年。

二十二 清乾隆三十八年癸巳(1773)四庫全書錄存之許寶善家藏宋槧翻刻四卷別集一卷本

提要云：“其集久无善本，旧有毛晋汲古閣刊版，仅三十四闕，而題下小序，往往不載原文。此本从宋槧翻刻，最为完善……別集詞十八首，不复标列总名，疑后人所掇拾也……惟自制曲一卷及二卷鬲溪梅令、杏花天影、醉吟商小品、玉谿令，三卷之霓裳中序第一，皆記拍于字旁。宋代曲譜，今不可見，亦无人能歌，莫辨其似波似磔，宛轉欹斜，如西域旁行字者，节奏安在？然歌詞之法，仅仅留此一綫，录而存之，安知无悬解之士能寻其分判者乎？”郑文焯云：“案四庫提要云：‘从宋槧翻刻’，前注監察御史許寶善家藏本，諦審其分卷，实与陆刻无异。据陆氏自叙：合为四卷实自伊厘定，当时嘉泰本已佚久，汲古閣但三十四闕。玉几山人所刊及洪正治本，俱以意臆乱，祠堂本犹未見行世，以提要所据为善本者，当即陆淳川乾隆癸巳从元鈔鈐版，同时許寶善因以进呈，以其所刊譜式，大似宋槧，故目之最为完善也。”关于此书底本问题的决定，稍费周折，作者初不信为陆刻，因有许多可疑之点，爰于1957年春大风雪中特往杭州訪浙江图书馆查閱文瀾閣本，岂知此书为丁松生补鈔本，其底本似陆刻而頗多歧异，題目亦有不符，余疑滋甚。是年夏，因事到京，亟往北京图书馆將陆刻与文津閣本（上鈐“文津閣寶”“太上皇帝之寶”“避暑山庄”三印）校閱一过，乃知其底本确为陆刻，而文字間多有不合，茲略举数例于下：如揚州慢，陆刻作“楊”，文津本作“楊”。滿江紅小序陆本“风与笔俱駛”，文津本作“风与笔俱駛”。長亭怨慢陆本“离愁千縷”，文津本作“离緒千縷”。角招陆本“乱花中”，文津本作“柳花中”。霓裳中序第一陆本“乱落江蓮”，文津本作“乱落紅蓮”。滿江紅小序陆本“乃御，軍还”，文津本作“乃散，軍还”。饒歌序陆本“荐有拟述”，文津本作“薦有拟述”。眉嫵陆本“鎮长見”，文津本作“眞长見”。鶯声繞紅樓小序陆本“携家妓”，文津本作“携家奴”。醉吟商小品序陆本“湖渭州”，文津本作“湖渭州”（两处均誤）。淒涼犯小序陆本“以此曲示国工”，文津本作“以此授国工”。翠樓吟小序陆本“兴怀昔游”，文津本作“兴感昔游”。小重山令陆本“携乐”，文津本作“携药”。陶跋陆本“如葉君居仲本”，文津本作“校葉君居仲本”，餘不縷举。其中有出于有意者，有出于无意者；至如揚州慢之“胡馬”改为“鉄馬”，石湖仙之“胡儿”改为“佳儿”，翠樓吟之“胡部曲”改为“杂部曲”，均因忌諱而改，佳儿二字改得极可笑。又文津本不录目录，无“嘉泰壬辰至日”等十九字，此其异也。譜字頗潦草，无張刻陆刻之善，不足据。

二十三 清仁宗嘉庆初(1796——1805)歙县鮑廷博知不足斋复陆刻本

此亦詩詞合刊歌曲四卷別集一卷本。題叶正中为“姜白石集”四字，左行有“知不足斋重雕”六字，字之点画波磔以及行款格式，与陆本同而鈐刻稍遜，前有陆序，末有趙跋及陶

跋，乃复陆刻本也。惟集事改为逸事，楊州慢改为揚州慢，斯为异耳。日本东方文化研究所藏汉籍目录云：“歙鮑氏知不足斋刊本”。此本单刻单行，不入丛书中，徧查丛书三十集目中皆无有，莫友芝邵亭知见传本书目卷十三集部有：知不足斋单刊本，可证确属单行。前后无鮑氏序跋。此书余获见四本：一有诗，有题叶，一无题叶，一有诗无词，一无诗，但存歌曲一册。不见题叶，极易误认为陆刻。惟版心较高，亦易辨别。

二十四 清宣宗道光二十三年癸卯(1843)华亭姜熙刻诗词合集共十卷词三卷别集一卷本

通称姜忠肃祠堂本，简称祠堂本。忠肃名公輔，九真姜氏奉为始祖，唐德宗朝宰相，忠肃其諡也。夔为其十三世孙，见乾隆写本世系表。郑文焯云：“道光癸卯其松江裔孙名熙者所刻，前有小象，共十卷。次第与逊斋本同。合诗词为八卷，后集二卷，附录酬唱及征事评跋，其句读颇有误，未足依据”。又云：“有年谱一卷，征引亦简”。

余所见本与郑说异，题叶为“姜尧章先生集”篆文六字，书口下方俱有“宗祠藏板”四字。卷一至卷四为饒歌、越九歌、诗及诗说，卷五至卷七为词，卷八为别集及酬唱词，卷九为征事，卷十为评、跋等，并无“后集”名称，亦无年谱。姜熙序称：“侨籍云间至熙已九世矣，九世以上谱牒图书，一毁于嘉靖间之倭，再阨于鼎革时之盗。……并世表亦复迄无可考，惟知自迁松始祖上溯尧章公十五世耳。”岂云间有误记耶？此本词三卷，别集一卷，饒歌、越九歌、古今谱法、析字法、琴曲及调弦法等悉在诗前，其编次与他本异，其底本亦陆刻，亦四卷本，唯析之耳。有旁谱。案陆刻毁于道光癸卯，此本刻于道光癸卯，江都华亭，遥遥相对，何其巧也。又姜词初刻者为钱希武，鈔者陶南村(南村天台人，寓居松江)购藏陶鈔者楼敬思(敬思名儼，浙江义乌人，家贫，转徙云间，精于词学，见清史稿卷二百七十本传)，继刻者张奕樞及白石之裔孙熙，皆松江也。又刻之者有陈撰、陆鍾輝、江春、广陵书局及知足知不足斋，皆扬州也。进呈姜词而录入四库者之许宝善，作歌曲校订之张文虎，又皆松江也。“桥下盟鸥”、“竹西歌吹”，道人之流风遗韵，有历数百年而不沫者矣！

二十五 清扬州知足知不足斋本

见许增榆园丛刻本綴言及唐圭璋辑全宋词跋语，唐跋以为出于陆本，陆本诗词合刊，此本有词无诗，其卷数不詳。

二十六 閩中倪耘劬本

· 许增白石歌曲集綴言云：“揚州知足知不足斋本，有词无诗。近又有閩中倪耘劬本。”唐圭璋白石词跋亦以为出陆本，以上两本是否有旁谱，均不詳。

二十七 清钱唐汪氏重刊汲古閣宋六十名家词白石词一卷本

见南京国学图书馆图书总目，当无旁谱。以上三本，刊印年代皆未詳，姑置于此。

二十八 清穆宗同治十年辛未(1871)桂林倪鴻刻詩詞等四種歌曲四卷別集一卷本

倪鴻序云：“白石詩集一卷，附詩說一卷，歌曲四卷，別集一卷，續書譜一卷，四庫旁著錄，其通行者，有陸氏鍾輝刻本，姜氏文龍刻本，江氏春刻本；姜本、江本皆出于陸本，然陸本無續書譜，姜本則有之，江本亦無續書譜，而有評論補遺、集事補遺、投贈詩詞補遺。今刻陸本三種及姜本續書譜、江本補遺，并增四庫簡明目錄、詒經精舍集姜夔傳。其歌曲旁注字譜，臨寫陸本，無一筆舛誤。白石尚有綠帖平一書，當續刻之也。同治十年十月桂林倪鴻書于野水閣鸛館。”此書題叶為陳澧所篆“白石道人四種”六字，次倪鴻自序，次陸序，次江序，次嚴杰及徐養原所作姜夔傳各一，其餘悉如倪序所云，末錄有姜文龍校后記一篇，又錄管以金跋一篇，在各種板本中，較為完備，惜雕鏤欠佳，譜字亦劣，版心比常本為小。又見一本止有補遺、續書譜及詞，蓋三冊中僅存末冊，末有姜記而無管跋，極易使人誤認為姜文龍刻本。

二十九 清德宗光緒七年辛巳(1881)臨桂王鵬運四印齋刻雙白詞白石詞四卷本

王氏跋稱：“白石道人集，余所見凡四：汲古閣六十名家詞本，袁輯最略，洪氏及陸氏二本，皆詩詞合刻，陸氏以陶南村寫本付梓，獨稱完善，即為祠堂本所從出。辛巳歲，合刻雙白詞集（案為白石詞與山中白云詞之合稱）此詞即遵用陸本而去其饒歌、琴曲，以意主刻詞，固非與陸異也。三月既望，刻工就竣，識其校勘之略如右。”此本意主刻詞，雖用陸本而去其旁譜。

三十 清光緒十年甲申(1884)仁和許增榆園叢刻詩詞合集歌曲四卷別集一卷本

榆園、題叶作娛園。許增綴言稱：“至于斟酌精審，當推陸本為最，茲據陸本重刊，間有與別本互異者，附刊本字之下。”又云：“不知陸張兩刻皆樓敬思所藏陶南村手鈔本錄出，相去才數年，中間或以鈔胥致譌，兩本對勘，似陸刻猶勝于張。”此亦陸本之重刊本，卷數同。有旁譜。前錄陸鍾輝序及張奕樞序，其自序稱“綴言”。有嚴杰所作白石傳，有象，有贊，皆摹自祠堂本。有四庫提要，又有張預、陶方琦為許刻所作序，有江氏補遺，而趙跋陶跋為之殿。此書坊間有影印本，有張序、陶序而無綴言，亦無象、贊等。

三十一 清光緒間翻刻知不足齋本

此書前有陸序而無江序及補遺，末有趙、陶跋，集事作逸事，楊州慢作揚州慢，則與知不足齋重雕本同，前後編次亦同，惟字体不同，已非仿宋。亦詩詞合刊，雕鏤尚可，而譜字多譌。嘉泰壬辰已改壬戌。書中玄字、宁字皆缺筆，恬字亦缺末筆（詩集湖上寓居雜咏第二首），惟儀字不缺，故知為光緒間刻。以詩說置詞前合訂一本，則與四庫提要所述許藏本同，亦見止有詞集而無詩集者。此書無題叶，無自序及跋，故刻者姓氏不詳。

三十二 清末宣統二年庚戌(1909)嘉興沈曾植景印張刻六卷別集一卷附事林廣記二

卷本

此为沈氏用照相鋅版景印張奕樞刻本，末有短跋，为其手迹，署名遜齋，跋称：“宣統庚戌，試用安慶造紙，新造紙印此書，事林廣記音樂二卷，可與旁注字譜相證明，附印于后，以資樂家研究。遜齋識。”案廣記為宋末元初陳元靚編，陳氏尚著有歲時廣記、博聞錄二書，見宋志補，又著有各類事物之志與譜凡二十八種，見司馬泰文獻匯編及廣說郛。事林廣記明文淵閣書目著錄四部，今人趙万里君校輯宋金元人詞引用書目中列有是書，凡前集十三卷，后集十三卷，續集八卷，別集八卷，元刻本。王國維云：“事林廣記日本翻元泰定本”（見宋元戲曲史），故宮博物院藏有是書，見國藏善本叢刊第一輯。沈氏跋稱音樂二卷附，案二卷外別有管色指法及樂器說明三叶。廣記雖屬類書，然為元初人所編，且為元刻，其中譜字、結聲、八十四調用字等，大可供人參考，縱所有材料半自詞源錄出，然詞源直至清嘉慶間始有刊本，其中訛字至多，轉可因以校詞源之失。余嘗于坊間獲見日本翻刻本一部，不知是否即元祿本，不遑考查（元祿為日本東山天皇年號，元祿凡十六年（1688—1703）字旁及行間有片假名，取沈氏景印本對勘悉合，因知其所用之底本即此刻，余所見者為初印本，墨色黦然，以索價過昂未購，惟嘗查閱其中音樂門，凡與譜字及宮調有關可為我書考訂之助者，沈氏悉已影印入書，于願已足，不以失之為可惜也。

沈氏景印是書用何底本，在跋中并未說明，余所見張氏原刻本無趙跋，亦無陶跋，此有趙跋，已置諸卷首作為序，張奕樞原序則已抽去，遜齋跋中又一字不提，為之者頗有偽充嘉泰本之嫌，廣記書口所刻書名（纂圖增類群書類要字林廣記）亦剝去，俱不可解。余未見張刻時，頗疑為嘉泰舊刻，亦得之日本者，雖見唐蘭君白石道人歌曲旁譜考謂為“印張本”，終覺疑信參半，又見朱彊邨白石歌曲校記所舉張本文字有二處不符，心疑益甚，逮証以張文虎校語，方始釋然，知其底本確為張本，彊邨有誤校也。

鄭文焯云：“伯宛孝廉（案為吳昌綬）獨稱張奕樞景宋本為最完善，而流傳絕少，今見杭州許榆園刊本傳其一叙，則亦從陶本傳鈔，后陸刻六年耳，又同時出陶鈔于都門，何其不相侔若是？可異也……或即奕樞舊刊耶？顧陸本后附南村二跋，在至正庚辰、庚子兩年，此則闕焉，而菊坡一叙却移置目錄以前，不知沈遜齋學使，從何處得此本也？未附音樂舉要二卷，乃得之日本故文庫者，余曾錄副……”可見叔問亦嘗致疑，因未見漁村原刻，其疑終不解耳。此書版心縮小，如袖珍本，亦見有以灰紙印，訂成巾箱本者。

三十三 民國二年（1913）歸安朱孝臧刻彊邨叢書白石歌曲六卷別集一卷本

彊邨跋稱：“今年秋，陳彥通方恪于吳門得江研南乾隆二年手錄白石道人歌曲，亦陶南村本也。以校二刻，互為異同，且有與二刻并歧者。江氏手自寫校，未付刻人，亥豕之嫌，自較二刻為黠。惟是張刻經黃唐堂、厲樊榭、陸恬浦先後勘定，或有據他本點竄者，陸刻

自称悉依元本，且与江本同出符葯林，何以并不吻合？三本各有短长，未敢下己意，爰一依江本授梓。至其旁譜，亦稍參差，依样鈎摹，未遑糾舉。”此本后有乾隆二年仁和江研南炳炎三跋，略云：“符葯林老友出白石全詞相示，云自吳淞樓觀察處借鈔，即南村所書旧本，爰秉燭三夜，繕完而归之。”又云：“是書因速欲繕成，字畫潦草，他日目力未竭，當重書一冊。”此亦有詞無詩之歌曲六卷別集一卷本，与張刻同。末有趙跋及陶跋，張文虎舒艺室余筆卷三白石詞校語附刻于后。

三十四 民國十年左右上海某書肆景印汲古閣宋六十名家詞白石詞一卷本

此書縮印成巾箱本，景印者似為上海古書流通處。無旁譜。

三十五 民國十一年壬戌(1922)上海商務印書館四部叢刊景印陸刻歌曲四卷別集一卷本

此本注明景印江都陸氏校刻本。陸序前有江序，有補遺，蓋通稱之江本也，詩詞合集。

三十六 民國十三年甲子(1924)上海中華書局四部叢刊排印歌曲四卷別集一卷本

此以許氏榆園丛刻本為底本，用仿宋聚珍版排印，詩詞合集。陸刻乃其祖本。

三十七 民國二十五年丙子(1936)商務印書館叢書集成排印榆園叢刻本

此與前本同，而校與印稍遜。

三十八 唐圭璋編商務印書館排印全宋詞白石詞四卷本

此書自卷一九一至一九四凡四卷。唐君跋云：“嗣后四庫全書本、知不足齋本、倪耘本、姜文龍本、江春本、倪鴻本、榆園叢書本、四印齋本、無不出于陸本。惟四印齋用陸本而去其鐃歌琴曲一卷……宣統間沈遜齋印白石道人歌曲六卷，不詳所自。鄭叔問以其避宋廟，謂即張奕樞寫宋本，或可信也。茲取四印齋刊本八十四首，以其無琴曲之故也”。此為四印齋本之排印本，亦無旁譜。末增越女鏡心二首，唐君跋云：“見況周頤香東漫筆引乾隆寫本，但后一首為趙聞礼詞，前一首不知何據？疑非白石之作。”案乾隆寫本為白石手定本之重鈔本，既出手定，何得羅入趙聞礼詞？豈蕙風有誤記耶？抑重鈔者之貪多務得，以致真贋不辨耶？越女鏡心為法曲獻仙音之別體，花庵詞選、汲古毛刻，以及屬於陶鈔系統之各種刻本，俱無此詞，初錄者為陳撰刻本，繼之者為陳大經本，唯后陳本已將調名易為法曲獻仙音，乾隆寫本果有此詞，則為姜氏后人據陳撰本录入無疑，蕙風殆未見二陳刻，故亦不辨。

雍正十年(1732)周耕餘鈔本，乾隆二年(1737)前之符葯林鈔本，乾隆二年之江炳炎鈔本，乾隆二十一年之史匯東鈔本，即張、陸、朱、姜四刻之底本，已詳四刻中，不再分別敘述，下系統表中亦不列入。此外有一厲鶚鈔本，未刻。

余局越海隅，見聞陋塞，所知白石詞之刻本寫本，唯此而已。年來，未嘗訪問各地图書

館及藏家，即在上海，亦以少數知友與一二圖書館為限。如北京圖書館、北京大學圖書館、清華大學圖書館等等，其中必有未經見之本，惜無由獲悉，雖嘗一度到京，匆匆南返，未遑搜訪。又嘗略閱明清以來南北藏家之藏書目，以冀發見一二秘本，如阮元刻天一閣藏書總目，楊紹和海源閣藏書目及續編，江標刻海源閣藏書目，錢謙益絳雲樓藏書目，隋心源函本樓藏書志，張金吾愛日精廬藏書志等，其中均無白石詞，惟黃丕烈士禮居所刻汲古閣珍藏秘本書目中有宋詞一百家，已刻六十家，其中白石詞一卷，即上著錄之汲古閣本。又莫友芝邵亭知見傳本書目中，有白石集五種：一、康熙刊本一卷，有詩及詩說而無詞，疑即陳撰本之上冊，或為諸刻或廣陵書局本；一、群賢小集本，一、知不足齋單刊本，一、姜氏祠堂本，此外有一乾隆二十四年擊烏山房刊本，此為罕見之本，其中是否有詞則未明。丁松生善本書室藏書志有明鈔本白石先生詞一卷，亦已著錄。南京國學圖書館圖書總目中有白石詞十四種：一、明鈔本一卷，似即丁氏舊藏。其餘十三種，悉已著錄。又民國二十二年刊印之北京圖書館善本書目，其中兩宋名賢小集抄本中有白石道人詩集一卷，詞無，蓋以清刊本不入善本書目之故。又嘗訪問浙江圖書館，所藏有知不足齋重雕本，許刻本，沈景本三種，其他鉛印、石印之坊本不計。

從以上種種所得：白石詞傳刻之盛，始於清代。宋刻之嘉泰本及四卷本，皆有旁譜。元代未見刻本，明刻則有舒氏翻刻花庵詞選及汲古閣宋六十名家詞本，均無旁譜，所以清初二陳刻本亦無旁譜，宋後刻旁譜者當自陸張二刻始，此二刻俱出陶鈔。姜文龍本似出陸刻，因未獲見，不能定其譜字之優劣。以後諸本之有旁譜者，不出於陸，即出於張，其非陸非張者惟朱刻，朱刻亦出陶鈔。

據況周頤稱：乾隆寫本各本序跋，有康熙庚寅（1710）通越諸錦序，康熙戊戌（1718）廣陵書局刻本龍溪曾時燦序，可見尚有兩種刊本俱出康熙間。

上未著錄之本有三，皆清刻本，一諸本，一廣陵書局本，一擊烏山房本，（乾隆二十四年刊），因紀述過簡，甚至卷數亦不明，是否有旁譜，更不必論，故不著錄。其他石印、鉛印之坊本尚多，無非翻版，概不載。

上鈔本刻本總三十八種，合之周符江史四鈔（厲鈔未刻，故特為著錄），以及未著錄之三刻，共得四十五種，姜氏三鈔猶作一種計，其他必有未經見者在，可見白石歌曲之流傳于世者，已復不少，然而善本難得，可供校譜者，陸、張、朱三刻而已。

余作版本考，原為校譜而設，蓋欲明其源流，備採擇焉，與一般攻版本者其旨趣稍有不同，故紀敘亦異。以校譜言，自以嘉泰本為最，次之宋刻四卷本，次之陶鈔原本，惜亡佚已久。此外則白石手定本自屬最佳，此本一寫於洪武間，再寫於萬曆間，三寫於乾隆間，手定本固已不傳，洪武本及萬曆側理紙本亦皆散失，存者唯乾隆寫本，今亦不易踵迹。抱朴子

云：“书三写，鱼成鲁，帝成虎。”譜字而經三写，其譌謬将不仅魯魚帝虎已也。惟是在陶鈔三刻外別成一系統，极有一校之价值。叔問云：“审訂數过，于陆、張兩本无裨补。”此仅就文詞言之尔，譜字如何，未可知焉。

陶鈔三刻中陆板毀于火，張板飽白蟻，原本已难得，張刻尤鈔。朱本鋟刻未远，犹可下坊間覓之。商务四部丛刊本景印陆本，沈本景印張本（今亦罕觀），合之朱刻，斯为最矣。三本皆出陶鈔，一譌未必皆譌，以三本參校，宜隔陶鈔不远。姜本名为陶鈔，极可疑，且未日觀，故不談。

以陆、張、朱三刻論，陆本文字上之外誤較少，其显然之訛字已改正，故許邁孫以为“犹胜于張”，且詩詞合刊，有詩說等，又經江鶴亭增补，在三刻中最为完备，后来諸刻多宗之。以余之校譜經驗言，則張本譜字之錯誤較少，最为可靠，較陆、朱兩刻少經一次轉写，亦有关系。張嘯山亦尝合諸本勘校，謂为：“总觉不如張刻之善。”盖亦經驗之談。故三本譜字各別时，如无其他論証可供判断，宁从張本。郑叔問尝以張本石湖仙“羽”字作“雨”字而亟称之，以为“有此古字，乃为好本”，是又賞識于牝牡驪黃之外者矣。又称：“視江都陆氏所刊，渙然有淄澠之別焉。”

三刻中亦惟張本最得陶鈔真面目，所有宋諱缺笔及行款格式，甚类宋板，疑陶鈔亦复如此，为嘉泰本之旧；周耕餘依祥鈎摹，尚有宋槧遺韵，所有訛字亦仍之，不加校改；但不知黃、陆三家“点勘”者，果何物也？

專 論

应有宋刻四卷別集一卷本 陆刻非陶鈔辨

現存白石詞之哀集為四卷者有三：一、陆刻，四卷外有別集一卷，文津閣本及文瀾閣丁氏補鈔本均同，其他出于陆本者多同。一、王刻，亦出于陆，惟去其卷一饒歌越九歌等一卷，遂合別集為四卷，全宋詞同。一、乾隆寫本，四卷無別集。

清康熙間倪燦作宋史藝文志補，著錄白石道人歌曲四卷，別集一卷，乃在陆氏并卷之前，而與陆刻相同，何耶？可証并卷一事，不始于陆，在陆刻前六十年，即已有此。或曰：此為盧文昭所補，非閻公之旧，其說似是而有不通者在。盧序稱：“今略為訂正，且合之余友海寧吳騫槎客校本，庶為完善。”所謂“訂正”，所謂“校”，與增補修改不同，且其訂與校甚“略”。又各人所知所見之版本非一，于卷數未可逞意臆改。著千頃堂書目之黃虞稷，與閻公同居南京，康熙十八年同舉鴻博，惟虞稷未與試，后同入史館，充明史一統志纂修官，故閻公宋志補所紀，與千頃堂書目（據十萬卷樓鈔本）頗有相同之處；如千頃堂書目紀姜夔白石道人詩集一卷，上注：“字堯章，鄱陽人，流寓吳興。”宋志補亦注此十字。與二人同舉鴻博同修明史之朱彝尊，于詞綜上亦注此十字。宋志補作白石道人歌曲四卷別集一卷，千頃堂書目作白石詞五卷，朱彝尊詞綜亦作白石詞五卷，竹垞為沈岸登作黑蝶齋詞序稱：“白石詞凡五卷，世已無傳。”所謂五卷，合別集為五卷也，所紀詳略雖有不同，其實一也。此皆盧文昭不得而補者也。竹垞稱世已無傳，可知未見此本，疑與千頃堂書目同為錄自直齋書錄解題或馬氏通考，解題及通考均稱：“白石詞五卷”。惟獨宋志補載明歌曲四卷，別集一卷，疑經目覩。

于此可知：康熙間已先有一種歌曲四卷別集一卷本，不待陆鍾輝并卷而后有之。此本應為宋刻，陳振孫著錄者即是此本，疑黃昇、張炎所據以選錄者亦是此本。花庵詞選刻于理宗淳祐九年己酉（1249），則此本應刻于己酉之前，上距白石卒年約二十年，在嘉泰錢刻之后約四十余年。陆鍾輝所據者即是此本，疑為鈔本，鈔寫之年代或在明中叶以后。余發現陆本有若干處不與同出陶鈔之張朱兩本合，而與花庵詞選、玉田詞源所紀者同，羚羊挂角，未始無迹。陆序稱以陶鈔開雕者，妄也。其譜字“悉依元本鈎摹”，則尚可信。此宋刻五卷本或其鈔本，倪燦當見之，即不見亦知之，故著錄于編。

上述花庵詞選與詞源所紀多與陸本相同，而與張朱二刻不同，略舉其異同之點如下：

<u>陸本</u>	<u>花庵詞選及詞源</u>	<u>張本及朱本</u>
琴曲在 <u>越九歌</u> 后	不選	在前
后有 <u>趙陶跋</u>	非別集，例不錄	<u>張本</u> 无， <u>朱本</u> 有。
<u>淒涼犯</u> 下注仙呂調	同	无
<u>淒涼犯</u> 小序側字下多一宮字	同	无
<u>惜紅衣</u> 下注无射宮	同	无
<u>法曲獻仙音</u> 下注俗名大石黃鍾商	同	无
<u>琵琶仙</u> 下注黃鍾商	同	无
<u>玲瓏四犯</u> 下注此曲雙調世別有大石調一曲	同	无

其他文字上異同之點尚多，不徧舉。

再者：陸本朱本同為符葯林本之轉鈔本，張本為周耕餘所鈔，不料一經比勘，朱本反與張本為近，而與陸本多違異，舉例如下：

僅以目錄部分作比較：

1. 張本朱本皆稱卷之一，陸本独无“之”字。
2. 張本朱本皆稱皇朝鏡歌，陸本独稱圣宋鏡歌。
3. 張本朱本鏡歌十四首无子目，陸本独有子目。
4. 張本朱本越九歌之子目皆兩首合一行，陸本概作單行。
5. 張本朱本之琴曲在鏡歌后，陸本独在越九歌后，且題古怨二字。
6. 張本朱本之詞調名皆二調合一行，陸本概作單行。
7. 歌曲卷一第三行，張本朱本无歌曲二字，陸本独有之。
8. 張本朱本別集之總題稱“歌詞”，陸本独稱“歌曲”。

僅就目錄比較，其同異已如此。

至歌曲內容，即就淒涼犯一詞論，亦有三點不同：

- 一、淒涼犯調名下，張本朱本皆不注宮調，陸本独注仙呂調犯商調。
- 二、小序中，張本朱本作：“宮犯羽為側，此說非也。”陸本于側字下独多一宮字。
- 三、張本朱本于啞鶯栗三字下有“角”字，陸本无。

綜觀上舉十一點論之，得弗疑陸本與張朱兩本并不同出一源耶？

倘以为：歌曲四卷别集一卷之分卷法始于陆刻，则倪燦宋史艺文志补所著录者将何以处之？此难以索解者也。

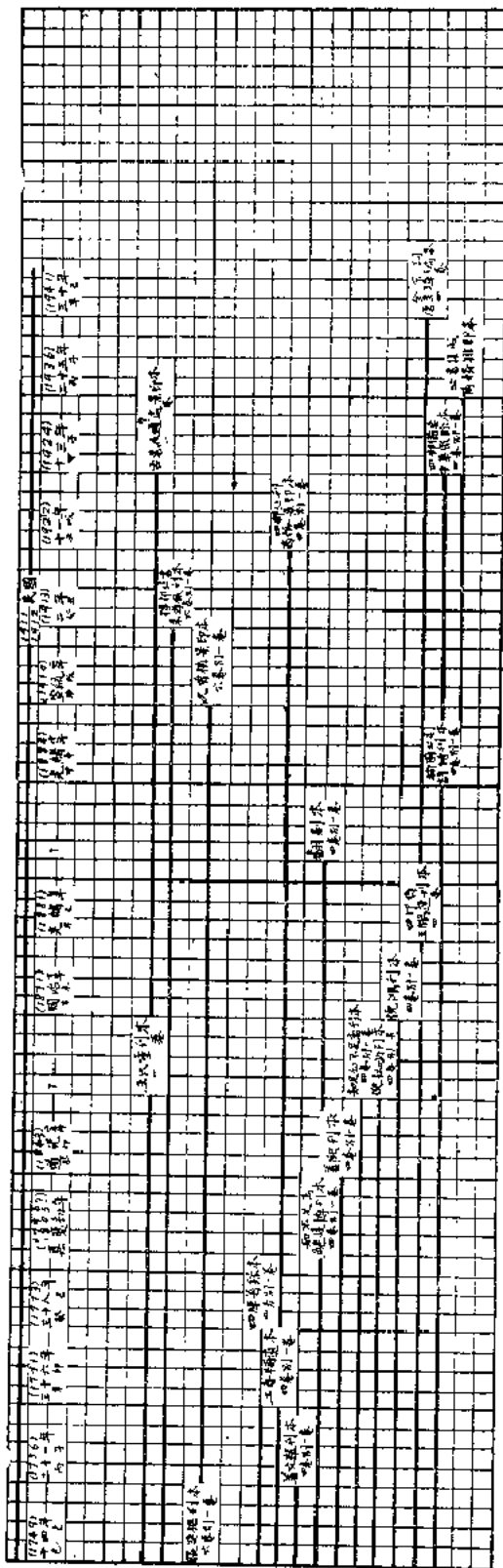
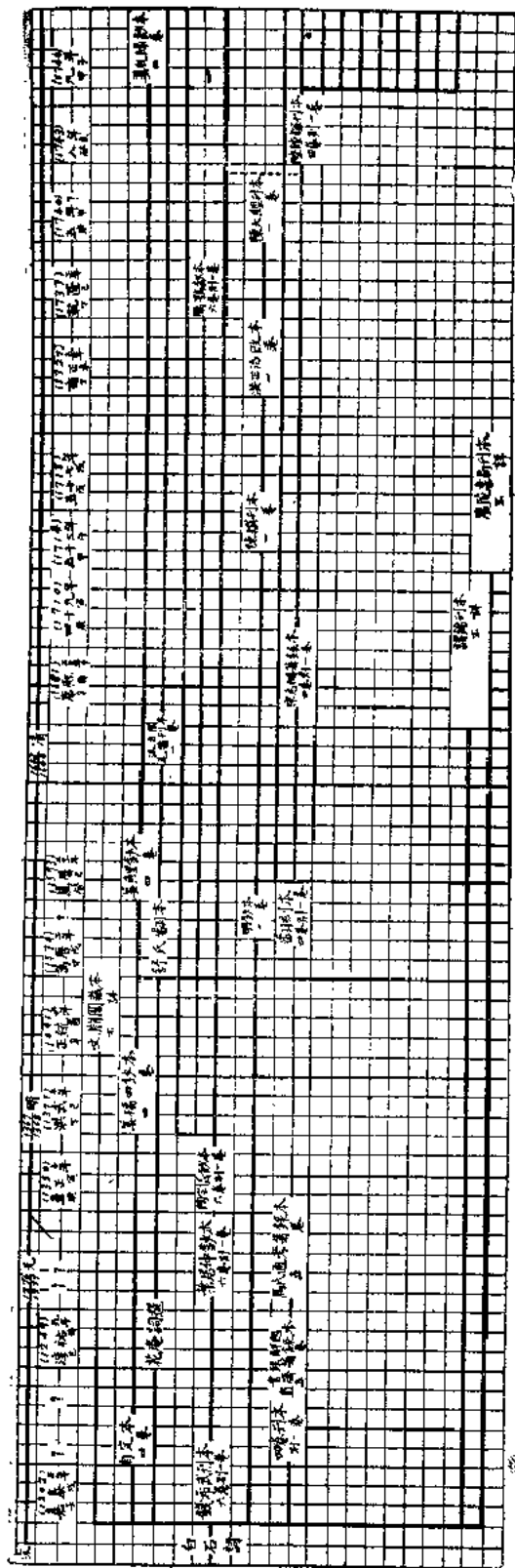
倘以为：陆本果出陶鈔，何以与張朱两刻多有不同？尤以与同出符葯林鈔本之朱本亦多不同，何也？此又难以索解者也。

倘以为：陆本确出陶鈔，惟多据花庵詞选、汲古毛刻、陈刻等意为增改，“大非陶鈔之旧”，则其所谓陶鈔者亦仅已。在昔因未审世有四卷本，故信其说以为出自陶鈔，今既证明有此歌曲四卷别集一卷本，安知其不出自此本耶？

此专论中之第一点，已臚举宋元清諸家著录作証，无殊鉄案，惟是此宋本为鈔本抑为刻本，则未敢决定。第二点是提出疑問，供大家研究，非定欲翻案也，惟对上举若干点終觉可疑而已。余对于陆刻发生疑問，实由其自序发之，如貴与馬氏著录之本，明明为五卷，而陆氏謂为六卷，其用意何在，不欲多事揣测，以免厚誣古人。

1953年4月17日脱稿，1957年正月暨夏五月两度补订重鈔毕，琬蓀識于滬北。

白石道人歌曲版本鈔本系統表



字譜考釋

总 述

白石道人歌曲集，有古今譜法，將合、盭、四、五、一、上、勾、尺、至、工、瓦、凡、六、五、五、盭、等十六字，與十二律四清聲相對照，以明其用。

張炎詞源別有管色應指字譜一條，備記簡體譜字及音節記號，其簡體譜字無下聲字（即下四、下一、等低半音字），而有尖字（即尖一、尖上、尖尺等高八度音字）；下聲字雖無，滌其“四宮清聲”及十二宮八十四調表中，俱有加○作下聲字之記法，一望而知。

字林廣記有“管色指法”，自合四一上起至尖一、尖上、尖尺、尖工、尖凡、大凡、（大凡即凡，非尖），較詞源又多尖工、尖凡二字。下聲字亦無，而其“四宮清聲”及十二宮八十四調表中，亦以加○作下聲字，與詞源同。

吾人研究白石譜字，可資參考者，惟此二書。若朱熹之琴律說，其譜字相差過遠，無可取証，故不論。王驥德曲律，錄有樂府大全（又名渾成集）曲譜兩段，共四十字，斷續零素，未可為凭。詞源一書多訛字，應謹慎用之，非先經校勘，遽爾引用，不無危險。

以假作真，勢必認真作假。例如詞源之六誤作么，與姜譜之上字同，因而有人誤信詞源，遂認姜譜之么為六，甚至因詞源及琴律說之上作么，而指斥姜譜作么者為非，豈非顛倒黑白。要知詞源之么与么皆訛字，么字帶一筆成么，乡字脫一筆成么；原本作么作么，與姜譜無殊，蓋傳鈔之譌也。

又案詞源管色應指字譜尖上作么，以么為尖，則餘下之么為上，何待言乎？既以么為上，則以么為六者誤也。既以么為上，則以么為上者亦誤也。（一書不當兩歧，如有異文別體，亦當注明，否則徒亂人目。）

廣記一書，多錄詞源。廣記之上正作么，尖上作么，于此可証詞源作么者乃脫譌，僅存其半。或以琴律說之上亦作么為辭，然而以系統甚遠之閩派，來為浙派作辯護，終期期以為不可。如若么为乡之簡寫，則么与么皆上字，俱不誤。

以假作真，轉而認真作假，如此研究譜字，必至歧路亡羊。所以引用詞源作証，不可不慎。

余于詞源僅見四種版本，一江都秦氏享帚精舍本，一守山閣本，一楡園本，一粵雅堂本。後三種均為前一種之翻刻，名為校刊，而譜字譌舛如故。秦本名為戈校重刻，不知順卿雖工詞，精通詞韻，音律殊非所長；書中文字，猶多“魚魯之訛”。如結聲正訛條中，脫字三，“上”字誤作“下”者二，俱未勘正。後跋中“失一”乃“尖一”之訛，“小大上”、“小大凡”、乃“尖上”“尖凡”之訛。總之詞源之版本欠佳，僅足供參考，不能據為典要。（近見蔡嵩云有疏証。）

字林廣記較詞源為可靠，蓋元刻本也。其中一作、，一作く，與姜譜異，其他各字悉同。

各地所記之譜字有不同而成各派，故不能強甲以從乙，又不可是乙以非甲。姜張雖同為浙人，亦未可強同。所以研究姜譜，能多從自身方面着手，最為妥善。

即從姜譜自身着手，亦得服從一原則，即當以客觀材料為依據，勿多作主觀之認定。例如7號，從字形上看，極似“反”字簡筆，不料依據7號所用地位及音節上之統計，實為打。又從各本比勘所得，亦為打。如甲本作7，有時乙本丙本作丁，可知7與丁為同字異體，丁即打之簡字，詞源謳曲旨要及音譜篇，直稱之為丁，廣記亦稱丁。由丁更簡而成7。

能先從統計及校勘材料證明7即打，丁亦打，然後設想此字形之由來以印証之，較易正確。清代學者治學，率用此法，可師焉。

上 編 宮 調 考

四旦二十八調（即七宮二十一調）表（表1.）

聲 (五)		宮		商		角		羽		聲 (呂)	
宋 律										唐 律	
黃	鍾	正 一 名 沙 院	宮 調	大	石 調	大	石 角	般	涉 調	太	簇
大	呂	高	宮	高	大 石 調	高	大 石 角	高	般 涉 調	夾	鍾
夾	鍾	中	呂 宮	双	調	双	角	中	呂 調	仲	呂
仲	呂	道 一 一 名 道 近	宮 宮 調	小	石 調	小 一 名 正 角	角 調	平 一 名 正 平	調 調	林	鍾
林	鍾	南	呂 宮	歇 一 名 水	調 調	歇	指 角	高 一 名 平 南 呂	調 調	南	呂
夷	則	仙	呂 宮	林 一 一 名 林 鍾	商 調 調	林 一 名 鍾 商	角 角	仙	呂 調	无	射
无	射	黃	鍾 宮	越	調	越	角	黃 一 一 名 名 名 鍾 羽 大 黃	調 調 調 調 羽 呂 鍾	黃	鍾

表內宋律，為二十八調宋代所用之均。表內唐律，為二十八調天寶太樂署所用之均。

宮調名称,不外二类:

一 律名 二 俗名

律名是較古雅之名称,例用三字,上二字表均,下一字表調。此种定名,极有規律,雅乐用之。例如:夹鍾商,夹鍾二字表明均,言本調以夹鍾为均,当用夹、仲、林、南、无、黄、太七字。商、表明調,以夹鍾之商声仲吕为調,以此为調首音,并以此为結声,此結声即是調。故律名二字如若改称“均調名”,更为适当。仅用三字,將所属之均,当用之字,应有之高度,应得之結声,悉行規定,既科学,又方便,一日了然。

昔人对于文艺,多有讲求古雅之一种癖好,尤其在“庙廷”之間,更非雅不可。对于民間的俗,每鄙夷視之,亦有存其俗之質而易以雅之名者,唐天宝十三載改諸乐名,即其例也。

惟此事之动机,非全出于雅,一切譯音名詞之难讀难記,而且不能通曉其义,自亦有其改名之必需。

唐会要卷三十三:

天宝十三載七月十日太乐署供奉曲名及改諸乐名:

太簇宮	时号沙随調(曲名不录,下同)
太簇商	时号大食調
太簇羽	时号般涉調
太簇角	
林鍾宮	时号道調
林鍾商	时号小食調
林鍾羽	时号平調
林鍾角	
黄鍾宮	
黄鍾商	时号越調
黄鍾羽	时号黄鍾調
中吕商	时号双調
南吕商	时号水調

唐会要所举或不全,唐时有徵調,此无。黄鍾均无角,中吕、南吕均无宮、角、羽,夹鍾、无射两均全缺。

隋唐燕乐用四声二十八調,得宮七,調二十一(以本調宮音为調者謂之宮,以商、角、徵、羽为調者概謂之調,宮犹調也)。白石歌曲所用之宮調,俱在二十八調中,惟角招徵招

用雅乐名,故无有。至所謂八十四調,实际上未必全备。

仅此二十八調,古来名称上之紛歧滋多,本編即拟将此紛歧之名称,略加整理,部居安插,各就其位,使之秩然有序,而便觀覽。

乐律之高低,各代时有变更,尤以唐宋为甚。俗乐之律,又往往与雅乐不一致。所以隋唐初年之律,至白石时代,不知已經几变。天宝太乐署改名所用之律,为唐張文收律,相同于玉尺律,白石歌曲所用之律,为王朴律,与唐魏延陵律之高度相近。因高度不齐,律名由是而异。

二十八調源出琵琶調,四弦四旦,四旦者:宫、商、角、羽四声也。与七均相欽而成二十八調。即因高度有不同,唐七均与宋七均便不一致。一为:太、夹、仲、林、南、无、黄,一为:黄、大、夹、仲、林、夷、无,唐之太与宋之黄等高,宋律高二律。

时号,为隋唐时之俗称,其中大食、小食、沙陲、般涉等,无疑为外来語之音譯,其餘已属中国化。天宝間将时号一概改为古雅之律名,惟二十八調不全,疑有失载。

二十八調用字与結声表(表 2.)

均 律	黄鍾	大呂	太簇	夹鍾	姑洗	仲呂	蕤宾	林鍾	夷則	南呂	无射	应鍾	黄清	大清	太清	夹清	用字数
用 譜字	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	高五	紧五	五
字 簡作	厶	マ	マ	一	一	夕	レ	人	フ	フ			久	夕	夕	可	九
黄 鍾	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		十
大 呂	变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商	十
夹 鍾	羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫	九
仲 呂	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽		九
林 鍾		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		九
夷 則	角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵	十
无 射	商		角		变徵	徵		羽		变宫	宫		商		角		九

此表就姜譜实际用律編制,用黄、大、夹、仲、林、夷、无七均,凡十二律四清声。各宮調用字有多寡,如大呂、夹鍾、夷則三均所属之調可用十字,其他四均用九字。事实上姜譜不用全。

調在何律,即用何律結声,且即为某調。例如夷則商調,表中夷則均之商声为无射,于譜字为下凡,即以下凡結声,称凡字調,姜譜无下凡,即用凡結声。又如黄鍾宮調,宮在合、六,即用六字結声,(姜譜結声用六不用合,句中住韵处或均拍所在,間亦用合。又四、五二字結声,用四不用五,句中偶用五),称六字調。越九歌中曾見并用之例,如帝舜之首章与

二章，一用黄清、一用黄，仅此一例，安知非誤。（如項王为黄钟商，首章二章以太結，不誤，末章以无字結，显然不合。又如帝舜三章用南結，王禹二三章用林結，皆不合）。

用字不合謂之出宮，越出本宮当用之字也。結声不合，謂之犯調，犯及他調也。白石音律严谨，十七首自度曲中，一无犯調之处，何得于越九歌而犯之，其誤必也。所以見譜中有出宮犯調之处，我人应設法为之訂正，“君子爱人以德，不爱人以姑息”。校訂从严，即对原作表示忠实，表示負責。

总之，姜譜所用宮調，不外二十八調，用黄、大、夹、仲、林、夷、无七均，相当于玉尺律之太、夹、仲、林、南、无、黄，一概高二律，律度使然也。其中大吕均四調为高調，宋代已不用，故譜中无，其余六均无缺。角調宋代已不用，故四声中止有宮、商、羽三声。白石曾別制角招一曲，以补角調之缺，又制徵招以补徵調，于是而五声之調俱全。此姜譜所用宮調之概貌也。

二十八調律調名交异表(表 8.)

书 名 时 号	唐会要	乐 新	梦溪 补笔谈	碧 溪 漫 志	白 石 歌 曲 集	詞 源	琴 林 記	今 乐
正 宮	▲太簇宮	黄鍾宮	黄鍾宮	黄鍾宮	黄鍾宮	黄鍾宮	黄鍾宮	A 調
高 宮	夹鍾宮	大吕宮	大吕宮	大吕宮	大吕宮	大吕宮	大吕宮	♭B
中 呂 宮	仲呂宮	夹鍾宮	夹鍾宮		▲夹鍾宮	▲夹鍾宮	▲夹鍾宮	C
道 宮	▲林鍾宮	中呂宮	中呂宮		中呂宮	中呂宮	中呂宮	D
南 呂 宮	南呂宮	林鍾宮	林鍾宮	林鍾宮	林鍾宮	林鍾宮	林鍾宮	E
仙 呂 宮	无射宮	夷則宮	夷則宮		▲夷則宮	▲夷則宮	▲夷則宮	F
黄 鍾 宮	▲黄鍾宮	无射宮	无射宮		▲无射宮	▲无射宮	▲无射宮	G
大 石 調	▲太簇商	黄鍾商	△太簇商		黄鍾商	黄鍾商	黄鍾商	A
高大石調	夹鍾商	大吕商	夹鍾商	大吕商	大吕商	大吕商	大吕商	♭B
双 調	▲中呂商	夹鍾商	中呂商	夹鍾商	▲夹鍾商	▲夹鍾商	▲夹鍾商	C
小 石 調	▲林鍾商	中呂商	林鍾商		中呂商	中呂商	中呂商	D,
歇 指 調	▲南呂商	林鍾商	南呂商		林鍾商	林鍾商	林鍾商	E
商 調	无射商	夷則商	无射商	夷則商	▲夷則商	▲夷則商	▲夷則商	F
越 調	▲黄鍾商	无射商	黄鍾商	*无射商	▲无射商	▲无射商	▲无射商	G
大 石 角	▲太簇角	林鍾角	姑洗角		▲黄鍾角	×黄鍾角	×黄鍾角	A
高大石角	夹鍾角	夷則角	中呂角		大吕角	大吕角	大吕角	♭B
双 角	中呂角	无射角	林鍾角		夹鍾角	夹鍾角	夹鍾角	C

小 石 角	▲林鍾角	黃鍾角	南呂角		中呂角	中呂角	中呂角	D
歇 指 角	南呂角	太簇角	應鍾角		林鍾角	林鍾角	林鍾角	E
商 角	无射角	夾鍾角	黃鍾角		夷則角	夷則角	夷則角	F
越 角	蕤賓角	中呂角	太簇角		无射角	无射角	无射角	G
般 涉 調	▲太簇羽	黃鍾羽	南呂羽	黃鍾羽	黃鍾羽	黃鍾羽	黃鍾羽	A
高 般 涉 調	夾鍾羽	大呂羽	无射羽	大呂羽	大呂羽	大呂羽	大呂羽	B
中 呂 調	中呂羽	夾鍾羽	黃鍾羽	夾鍾羽	▲夾鍾羽	▲夾鍾羽	▲夾鍾羽	C
平 調	▲林鍾羽	中呂羽	太簇羽		▲中呂羽	▲中呂羽	▲中呂羽	D
高 平 調	南呂羽	林鍾羽	姑洗羽	林鍾羽	▲林鍾羽	▲林鍾羽	▲林鍾羽	E
仙 呂 調	无射羽	夷則羽	中呂羽	夷則羽	▲夷則羽	▲夷則羽	▲夷則羽	F
黃 鍾 調	▲黃鍾羽	无射羽	太簇羽		无射羽	无射羽	无射羽	G

▲者，原书：有此羽，餘无。白石集仿此。

△者，原书誤作太簇調。

*者，原书誤作黃鍾商。

×者，原书不称角而称闕，宋人以角为闕，誤也。七角悉同。

唐会要載十三宮調之曲(另一金风調不計)，其所用之律，为貞觀間張文收所定之律，相同于玉尺。宋雅乐所用之律，为后周王朴所定“律準”之律，与唐肃宗时魏延陵所定之律其高度相仿佛，与隋唐初年所用之鉄尺律亦相接近。故唐宋人书中所見之律仅有二：一、玉尺律，唐会要用之，一、鉄尺律，一般书中用之。表1. 所謂唐律即玉尺，所謂宋律，相等于鉄尺。

宋人书中所紀之律名，其律度完全一致，并无参差。惟乐髓新經与梦溪笔談所紀者为調名，故与南宋人书似有不同，以均言之，其实皆同也。乐髓本紀均，惟其調名則从調，故与紀均者不同。雅乐从均，俗乐从調，从均之律調名即所謂“之調式”，从調之調名即所謂“为調式”，面目虽若不同，究其实，并无二致。例如南宋之黃鍾宮，乐髓亦称黃鍾宮，因“宮”調之均与調合一故也。又如南宋之黃鍾商，乃黃鍾之商，乐髓便作太簇商，盖黃鍾之商太簇，乐髓便称太簇商，論其均亦黃鍾也。又如南宋之黃鍾羽，乃黃鍾之羽調，乐髓便称南呂羽，盖黃鍾之羽南呂；故以南呂为調，其均亦黃鍾也。餘各調仿此。律調名原本雅乐所用，应为“之調式”，乐髓用“为調式”，实为調名，故有不符。調名用“为調式”，不始于乐髓，初見于旧唐书乐志，更推而上之，則見于周官，其来远矣。

乐髓之角調独不同，如南宋之黃鍾闕(即角)乐髓作應鍾角。黃鍾之角姑洗，以“为調式”言，应称姑洗角才合，今作應鍾角，乃低五律，此誤从唐人也。唐人用下徵，以倍林鍾为宮，故其角为應鍾，今以黃鍾为宮而以應鍾为角，此大誤也。宋人所謂闕角皆指應鍾角，其誤即始自乐髓。以宋人言，应称黃鍾角，乃合。

夢溪筆談之宮、商、羽三旦二十一調之調名，悉與樂髓同，皆從調，作“爲調式”，而角調獨與樂髓不同，作姑洗角，甚合。此存中較趙顥（樂髓名爲宋仁宗撰，疑出李照輩之手）高明處。但存中未嘗無誤，其書中所注七角之杀声便无一不誤是也。例如黃鍾角，從調稱姑洗角，其杀声应爲一字，而存中誤作凡字，凡字者，正声律上之應鍾也，是存中亦誤認角調爲應鍾角矣，不知唐人以合字配倍林，其倍應鍾亦是一字，非凡字也。唐人之凡字乃唐人之仲呂與蕤賓律，在宋則爲上字與勾字也。故筆談之調名不誤，其誤在杀声。

碧鷄漫志、白石集、詞源、事林廣記其律完全一致，概比唐會要高二律，均合，后二書所紀之角調則稱閏，詞源以姑洗爲角（稱閏），應鍾亦爲角，是七声中有二角声而无变宮声。豈不可怪！總之，宋人于角調皆瞢瞢，存中、叔夏皆以曉音識律稱，乃不免于誤，遑論其他。惟白石于角招，稱“黃鍾角”，可謂有識。

上表中“今乐”一行所注調名，請參閱譯譜前所作之說明。

起調結声及住韵处諸字所在音阶之統計（表4）

詞調名	調名	律調名	調首音	起調	結声	住韵处諸字所在之音阶						
						主	上主	中	下屬	屬	下中	导
鬲溪梅會	仙呂調	夷則羽	フ	么	么			5			1	
杏花天影	中呂調	夾鍾羽	一	人	久	2		5				
醉吟商小品	双調	夾鍾商	一	人	么		△1		1		2	
玉梅令	高平調	林鍾羽	人	リ	一	1		2			2	
霓裳中序第一	商調	夷則商	フ	人	リ		△3	4			4	2
揚州慢	中呂宮	夾鍾宮	一	久	一	2		2			2	
長亭怨慢	中呂宮	夾鍾宮	一	△	一	3		3			2	
浪黃柳	正平調	中呂羽	多	フ	マ	1		5			2	
石湖仙	越調	无射商	リ	久	久		△1	2	3		3	
暗香	仙呂宮	夷則宮	フ	么	フ	4		5				
疎影	仙呂宮	夷則宮	フ	リ	フ	2		2			3	
惜紅衣	黃鍾宮	无射宮	リ	リ	リ	2		4			2	
角招		蕤賓角	△	一	一			9			6	
徵招		蕤賓徵	△	久	人			6		△3		
秋宵吟	越調	无射商	リ	リ	久		△1		2		5	
鬲涼犯	仙呂調	夷則羽	フ	リ	么			2			5	2
翠樓吟	双調	夾鍾商	一	久	么		△3	4			4	

17 9 60加2 6 3 43 4減2

表中以結声仕韵者，記以△者，結声不計在統計數字內。作者以年齡关系，精力就衰，書內各種統計數字，容有不十分精確處，惟大体上决无大錯誤，不至影响本書之立論，要可必也。

于此有須特为声明者：宋人好古好雅，于俗乐亦往往演为八十四調，以律調名加在俗乐之上，言雅乐时則又将俗乐調名注在律調名之下，非不可加也。无奈均調与律度俱不相合何。宋人有一誤解，以为唐乐之黃鍾是正黃鍾，其宮調是正黃鍾宮，所以宋燕乐亦用正黃鍾宮，不問其律度究属如何，徑以正黃鍾宮配唐乐之黃鍾宮。唐人用黃、大、夾、仲、林、夷、无七均，宋人亦用此七均，不問其律之合不合，一味师古，燕乐如此，雅乐随之，好古盲从，不知其誤，其意以为：黃鍾为正律黃鍾宮調为正黃鍾宮調，乃属天經地义，无可怀疑，孰料其中乃有大謬不然者。其結果乃至：唐宋乐律于均律、調性、高度方面无一符合，馴至雅俗乐間亦不相配。宋雅乐比俗乐約高二律，亦用此七均，其不合不言可喻，終至雅俗不分，律度不明，宋人殊亦无法以分明之。以故宋人书中对于均律之論述，常高談雅乐，其实际高度，則为俗乐，其中常如此发生矛盾。黃、大、夾、仲、林、夷、无原为唐俗乐之七均，宋俗乐用之，犹未为当，何况雅乐。以黃鍾正声調言，于均律、調性、高度固无一相符也。

唐人燕乐，实为下徵，以下徵倍林鍾为宮而用黃鍾均之七律，宋人用正声，以正声黃鍾为宮。一誤于以唐人之下徵为正声，再誤于以正声配唐人之下徵，一切矛盾，由是而起。昔人知用倍林鍾为宮者有吳穎芳胡彥昇，知以下徵調为宮調为基調者，似未見其人。凌廷堪陈澧輩亦不足以語此。以下徵为宮調，則下羽为商調，下变宮为角調，正商为徵調，正角为羽調，全部調性皆变，其情形无异于以現代之C調大音阶为宮調音阶，其情况正复相同。唐宋乐律至今不明，此其重要关键，茲略言之如此。

起 調 毕 曲 說

蔡元定律呂新书有“起調毕曲”，然其說发自朱熹。毕曲，詞源謂之結声，白石謂之住字，梦溪謂之杀声，名称有四，其实一也。起調为起首第一声，此第一声即当用調，調即由此而起，故名起調。調者，調首音也，例如黃鍾商調，黃鍾之商太簇，是調，太簇所配之譜字为“四”，四即是調；主張起調毕曲說者，凡黃鍾商調須以四字起，以四字終，起即起調，終即毕曲，即凡乐曲之起毕两声应相同，同用本調之調字是也。赵彦肃（南宋初人）所傳风雅十二詩譜，尽以黃起、黃毕，或为黃清，此十二詩譜云是开元乡飲酒礼所用，是唐代遺声，为朱蔡主張起調毕曲的依据之一。后世之所謂雅乐，多宗其說，一班乐律家，几无不崇奉之。汪烜作律呂通解，甚至說：“初終二声，便是全闕綱紀，岂可用变声領之……以之为五声之助則可，以之专成一声且有不可，况以起調毕曲乎？”汪氏不仅繼承起調毕曲說，更反对以二变起毕。起調毕曲为一部分乐律家理論上之主張，实际上各种曲譜未必如此，姜譜十七

首卽其証也。

据表4. 統計, 十七首所用結声, 无一不合, 例如双調, 律調名夹鍾商, 以夹鍾为均, 以夹鍾之商声仲呂为調。因以夹鍾为均, 故限用下一、上、尺、工、下凡、六、五、一五、合、四、十字, 越此便是出宮, 結声限用上, 否則便是犯調, 上者, 夹鍾之商声, 于夹鍾商为“調”。如言起調, 則起首第一声亦当用上, 以上字起, 以上字結, 此卽上字調, 能如此, 始得謂之合律, 倘用一字結, 將成夹鍾宮, 用六字結, 將成夹鍾羽, 对夹鍾商言, 便是犯調。

結声之限制甚严, 不容假借, 一有不符, 卽犯他調, 宋乐曲家如沈括姜夔張炎等莫不斤斤于結声之辨明, 对于起調, 則一字不提, 可見朱蔡之說殊少根据。再就表4. 觀之, 則十七首中能符合此說者, 只有四首(鬲溪梅令、石湖仙、惜紅衣、角招), 仅占 23% 左右, 此四首亦許为偶合。又霓裳中序第一之起調用尺, 尺乃夷則之变宮, 疎影之起調用五, 五乃夷則之变徵, 此汪烜輩认为甚不可者, 然而白石用之, 此盖朱蔡之私言, 在宋代并未发生拘束力也。清毛奇齡駁之, 以为“稚語”, 以为“解頤之論”, 凌廷堪更斥之, 以为“驚愚惑众”, 以为“罷課来学”, 之二人者, 皆根据南北曲立論, 未为允当。朱蔡二人創为此說, 乃根据“行在語”之实际情形, 非出杜撰。平心而論, 亦非全无理由, 起首第一字卽用某声, 一听卽知为某調, 不独易于辨調, 于調性亦不无增强。可用則用之, 不可用則听之, 何譏譏多辯为? 起調实与結声相表里, 惟其作用不及結声之显著耳。

朱蔡为理学家, 朱尤称“大儒”, 后世乐家及无裨实用之“雅乐”多奉其說。南北曲于起調說則不之顧, 而于結声亦謹守勿失, 其取舍如此。方成培以調首音为住字, 无据。

住韵处用字所在音阶之研究

統計十七曲所住韵, 凡一百四十有二(偶叶者不計, 結声三十四亦不在內, 其中醉吟商小品为單調, 秋宵吟为双拽头, 餘皆双迭), 以所在音阶数之多寡为序, 順列如下表:(表5.)

音阶	住韵数	百分数
中音	60+2	42.254+1.408
下中音	43	30.282
主音	17	11.972
上主音	9	6.338
下属音	6	4.225
导音	4-2	2.817-1.408
属音	3	2.113

在此統計中, 中音占 40% 以上, 下中音占 30%, 合共 70% 以上, 其重要可知。

主音为一均均律所在,其重要可勿待論。

表中之上主音及属音,皆即各調之結声,以結声住韵,亦所当然,故此两项数字,实不能以上主音、属音計。

表中以主音与結声住韵者,合仅 20%,与中音下中音比,瞠乎远矣。

此外为下属音及导音,止得 3%、4%,此二者即二变,以二变住韵,本少见,其中尚有可資研究者:

案二变住韵者凡五調,为:醉吟商小品、霓裳中序第一、石湖仙、秋宵吟、凄凉犯。醉吟商小品为琵琶曲,琵琶曲多长調,此胡渭州何以仅得三十声?以文詞論,又有无头无尾之感,此可怪者也。霓裳中序第一得之于故紙中,此其中序一闕,以体制言为长調;观其結声及住韵处皆用小住,且用韵甚密,合之結声,有十七韵之多,則与普通慢詞有別。以上二首,实为旧曲,譜以新詞,非自度也,集中本不在自度、自制曲卷內。秋宵吟与石湖仙俱无射商調,集中用无射商者惟此二首,而皆用变徵住韵。秋宵吟本有蕭瑟淒凉之味,其用变徵,犹可說焉;石湖仙乃寿詞,而用变徵,何也?此不可解者也。凄凉犯为犯調,其中所用之尺字,在夷則均为变宮,为导音,在夹鍾均則为中音,其地位已在轉入夹鍾以后,則当以中音計,不在导音之內。故表中一加一減。

綜上可得住韵处用字之若干法則:

1. 姜譜中住韵处用字,以本宮調之中音及下中音为最多,几占四分之三。
2. 次之为主音,得八分之一弱。結声字得八分之一强。
3. 用二变者极少(下属音与导音),变徵得二十四分之一,变宮仅七十分之一。皆用在有特殊性之調中,可为变例。或有錯誤,亦未可知。用变徵者,皆在无射商調。
4. 用上主音与属音者无(皆已計入結声字中)。

中 編 譜 字 考

譜字对照表(表 6.)

姜譜簡体譜字	譜 字	律	詞源簡字	泰林广記	琴 律 脫	西安器乐譜
△	合	黄	△	△	人	△
	下四	大	㊦	㊦	マ	
ㄣ	四	太	マ	マ	く	ㄣ
ㄥ	下一	夹	㊧	㊧	二	
一	一	姑	一	、	二	、

么、么	上	仲	ㄣ?	么	ㄣ	ㄣ
ㄣ	勾	蕤	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ
人	尺	林	人	人	ㄣ	人
	下工	夷	㊦	㊦	フ	
フ	工	南	フ	フ	フ	フ
	下凡	无	㊦	㊦	ㄣ	
ㄣ、ㄣ	凡	应	ㄣ狀	ㄣ狀	ハ	ハ
久、ス	六	黄菊	么?	久	乙	久、ス
	下五	大药			ㄣ	
ㄣ	五	太清	ㄣ?	ㄣ	ㄣ	ㄣ
ㄣ、ㄣ	一五	夹清			ㄣ	

字旁有?者,此字有訛。琴律說字尤多疑問,不論。

本篇以辨識白石譜字为主,其不用之尖音字皆不录。

姜譜所用简体字多截用正体譜字之一部分笔画,或草写簡化而成,其中多有迹象可尋。以下詮解,以姜譜为主,其他偶連类及之,盖亦大致仿佛也。

么为合 即合字之人,連书之为么,或作人,更簡之也。

マ为四 四之草书为ㄣ,变之为マ、为ㄣ,拖下之为ㄣ。

一为一 或作、,书写尤便。

ㄣ为上 上之草体或作么,化之为ㄣ、为ㄣ,更变而为ㄣ、为么。琴律說及詞源作ㄣ,或为誤,或由ㄣ更簡而成。

ㄣ为勾 或用其一部分为ㄣ,更簡之为ㄣ、为ㄣ、为ㄣ,或用勾。

人为尺 用其末二笔也,或为ㄣ,用其首二笔也。

フ为工 用其上一笔为フ,变为ㄣ,或更簡为ㄣ。

ㄣ为凡 用其两旁为ㄣ,变之为ㄣ、为ハ,斜书之为ㄣ,連之为ㄣ。

久为六 六簡写为久,化之为久。

ㄣ为五 五草书为ㄣ,簡化之为ㄣ,更化之为ㄣ。

ㄣ为一五 ㄣ上加一横。

合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五等字,不知始于何时?凌廷堪以为出于苏祇婆琵琶譜,未可信。此等譜字疑隋唐以前已有之,唐順之稗編以楚辞“四上竞气”为說,尙未有定論。此类正体譜字实为音名,簡笔者才是譜字,因书写时求其迅捷便利,故簡化之也。細

案之，都有形迹可尋，惟琴律說之簡字，有若干不可解，未可穿鑿附會。南曲宮譜，反用音名，大約因簡筆字各處不同，諸多紛歧，且鈔刻時易致錯誤，不如用正體字古今一體，全國一律，明確普遍，兼而有之。隋唐時已有簡體譜字，敦煌曲譜可証，勾字恐是鄭譯輩所增，宋后之南北曲中，勾字又不用。

白石歌曲中譜字之辨識，已經不少人之努力，前賢中，以張文虎為第一人，所識譜字最多，對於音節記號，亦多認識，最可佩服。戴長庚猶未識全，如以緊五為五，所有音節記號，概譯作拍。最近各家用西樂之理論與方法去研究，始行論定而到无可置疑之地步。

十一个譜字（姜譜止用十一字，故云）之確定，事非甚難，能將詞源、事林廣記互相對照，不難比較而得。觀其結聲，尤可確証。

表0. 中：合△四マ尺人工フ凡リ五字，三書完全相同。一字廣記作、，二字廣記作く，无甚歧異。比較成問題者為マ，此字詞源作六而以ク作上，極為可疑。從字形上研究，上字草寫作マ，一變而為マ，再變而為マ，詞源作ク，疑脫一筆，或為由マ更簡而成。六字他本俱作久或作久、久，由久而久而久，詞源作么者，乃多一勾也。其他已詳“總述”中，此不贅。

姜譜之上作マ，不誤，可另提一証明：鬲溪梅令、醉吟商小品、淒涼犯、翠樓吟四曲，其結聲應為上，而姜譜正作マ，且无一不合，可証。杏花天影之結聲應為六字，譜中正作久、久，亦可証詞源之誤。

此外，不統一者尚有五字，姜譜作マ，廣記作ク，成斜偃狀，其實一也，詞源獨作マ，上多一橫，案姜譜緊五正作マ，緊五之正體譜字，姜譜詞源皆作マ，于五字上加一橫，則以“マ”為緊五之簡體字，正合寫法，可知姜譜不誤而詞源不合。

緊五者，五之高八度音也，在律為夾清，夾清為姑清之下聲字，詞源姑清稱尖一，簡字作マ，則夾清應稱下尖一，簡字應作⑤，方合規例，今作マ，乃自亂其例，且无来历，其誤必也。

余以為“緊五”一字，其稱謂亦殊不當。所謂緊五者，謂將琵琶弦上之五字緊一緊也。論理應稱“下尖一”，或另立一專名，不當借用大清太清而稱五。西安銅鼓樂社之譜字，姑清作、マ、マ、マ、マ諸種体式，可見、与一皆为一，其下皆為實音記號，緊五作マ，即是尖音記號上加一，與簡體字之寫法正合。因見マ而以為五，遂稱之曰緊五，此誤也。西安之讀音如衣，不讀五音，衣者一也，尤可証。

姜譜中高下聲字不分，在檢查宮調時少一依據，亦一憾事。蓋此為管色譜，管上兩字合一孔，不能分也。

詞源管色應指字譜中，包括音節記號。本書所論，側重在音節記號，因前人尚少論及，

故言之較詳，譜字則辨訛甚易，不再一一論列。

白石洞曉音律，明俗樂兼通雅樂，其自度曲中严守十二律四清聲之制，四清以外不用，又因高下聲不分，所以律有十六，譜字止十一。因四清以外不用，遂無尖字，如欲在姜譜中搜尋尖字，將徒費心力。

姜譜之音階亦從雅樂，為古雅樂所用之黃鍾宮音階，變徵在蕤賓而不在仲呂，即在大四度而非純四度，譜中勾字，即大四度之蕤賓變徵也。至北曲而勾字廢，至南曲而二變之聲都廢。江南一帶之民間樂，則廢勾而用二變，北京智化寺音樂有勾，似正律不用而用在清律，即只用在尖上與尖尺之間，單稱曰勾，不加尖，因正聲上尺之間不用勾也。西安器樂譜亦有勾，正清二律俱用，譜字不分，皆作勾，不若他字之在清律者附加記号。

姜譜為“聲樂譜”，譜字即記在文字旁，一字一聲，一字一拍，其時間即以字為單位，余稱之為“字單位”制，在北宋時即用此制，夢溪筆談可証：因一字一聲，一字一拍關係，便無容再點板眼，只須附加增減時記号以變更其時間。大抵宋代聲樂譜都是如此記法，如王驥德曲律所錄混成集譜亦無板眼，而用遲速記号，此乃官刊本之樂譜，絕對可以代表宋代樂譜之真實面貌者也。雖其遲速記号與白石譜不尽相同，而用遲速記号之原則則一。器樂譜進行較速，字單位制已不適用，乃點板眼，所以敦煌唐譜有板眼，蓋此為琵琶譜也。從姜譜與混成集譜之不點板眼，再觀敦煌譜與智化寺譜以及西安譜之有板眼，可悟聲樂譜與器樂譜之記法不必尽同，皆因需要而異。而各種增減時記号乃不見于點板眼之譜中，非無故也。或疑姜譜原有紅色之板眼者，無據，蓋未之深思耳。昆曲為水磨腔，一字唱至許多音，千回百折，時速之差極大，自不適用字單位制，雖為聲樂譜，乃不得不點板眼矣。此種字單位制，疑從雅樂中來，為中國所固有，開元風雅十二詩譜，皆一字一聲，白石越九歌亦然，此二譜并增減時記号而無之，嚴格的一字一聲，一聲一拍，至為呆板。起初為一字一聲，無遲速；或有遲速，而由樂工去規定；繼而附加記号以規定其遲速，并由作曲者制定之。此種發展，極為自然，其由雅樂中來，應無疑義。板眼制似為後起，敦煌譜有之，疑從外族樂中傳來。開元詩譜雖未可認為真實，然此種記譜法，未必趙氏杜撰，白石越九歌之譜式，亦必有其師承，蓋皆中國古雅樂中聲樂譜之記法也。

下 編 譜 号 考

音节术语表(表7之1)

夢溪筆談補	詞源	事林廣記
教		教
擊	擊	擊

等等，不胜枚举，皆誤刻或坏譌，非有此等譜字或譜号也。

音节記号，姜譜无說明。古人多誤認音节記号亦为譜字，因其形体同，惟所記地位有异。其能認作音节記号者，惟見張文虎，惜未能闡明其用法。沈括夢溪筆談補，論音节術語有四：敦、掣、住、折。詞源管色應指字譜有五：大住、小住、掣、折、打，附有簡筆記号，在其調曲旨要中，則有搯、拍、敲、大頓、小頓、住、小住、丁、反、掣、折、拽、抗等十三種名稱。此十三種中，不免有“一名二稱”而重復者，亦有為“謳曲”之術語，或為樂器演奏之術語，并不需要記在譜上者。所以譜上所記記号，較此為少。事林廣記并无此類記号，惟在“總叙訣”中，說及折、掣、反、丁四字，“寄煞訣”中又提及折、掣、敦三字。總括如表7。

掣、折二号

在表7. 中可見掣、折、二号之重要，徧及三書之五部分。事林廣記總叙訣有此二号之用法。掣、折以外，為：

丁、反、敦、住四号

丁 見于應指字譜，復見于旨要及音譜篇。廣記總叙訣中亦有之。

反 見于旨要及音譜篇，亦見于廣記總叙訣。

住 乃總名，分大住、小住，補筆談有大住（稱大字住）、有住，則住為小住。詞源有住有小住，則住為大住，或兼大小住言。

敦 見補筆談及廣記寄煞訣。詞源无。詞源有大頓小頓，原注：“頓，都昆切”，廣韻，敦字正作都昆切，可見頓即敦。詞源稱：“大頓小住”當韻住。詞源又有小頓。此外：

搯、拍、敲、拽、抗五字

僅見于詞源，旨要云：“歌曲令曲四搯勻”，又云：“頓前頓后有敲搯”。音譜篇亦有打搯等字，則所謂搯者即“拍”。敲亦是拍。是搯、拍、敲三字義同，皆拍也。

拍在何處？均拍所在當然有拍，兩結尤當有拍。據統計，兩結用大小住。均拍所在亦多用大小住，是大小住即拍。

旨要又稱：“大頓小住當韻住”，“抗與小頓皆一搯”，大頓既當韻住，小頓既須一搯，則大頓小頓即大住小住，亦拍也。

意者：住，為樂曲停止之術語，頓，為樂曲進行中稍停片刻之術語，于此須略停一停再繼續進行也；拍，為演奏時之動作，于此須拍一記板，其歸一也。

所以大住、小住、大頓、小頓、搯、拍、敲數者成為復迭，因其所在之地位不同，其表示之性質有異，其名稱遂有各種。

拽之一字, 仅見于詞源, 云: “折拽悠悠帶吟音”, 折拽疑聯詞, 拽即折, 折為一種術語, 拽乃形容詞, 所以形容折兼表示時間關係。(另詳ㄣ號篇)

抗亦仅見詞源, 疑為旋律上之一種現象, 有高亢突起之意, 旋律進行時有突然抗起處, 須下一指, 所謂: “抗聲特起直須高, 抗与小頓皆一指”也。此一指不論記譜與否, 吾人不必注意, 記, 則已在打號或住號中, 不記, 吾人亦無法為之增補也。

綜上可知: 有一部分術語, 為謳者與伴奏者之事, 未必記在譜上, 自非吾人研究對象, 去其重複, 所餘者只有六種: 大住、小住、掣、折、丁、反, 而姜譜中所見之音節記號亦止六種: ㄅ、ㄆ、ノ、ケ、フ、ノ, 刪繁就簡, 如此較易着手。

六種記號中, 大住小住有地位可資凭借, 最易認定。打號折號亦有地位關係, 尚易分辨。掣、反二號, 比較最難判別。

音节記號所用地位之統計(表 8.)

詞 名	起 韵 处			住 韵 处			均 拍 所 在			換 头 处			兩 結		
	ㄅ、ㄆ	フ		ㄅ、ㄆ	フ	脱号	ㄅ、ㄆ	フ	脱号	ㄅ、ㄆ	フ	脱号	ㄅ、ㄆ	フ	
南 溪 梅 令	1				1		2	2?		1			2		9
杏 花 天 影	1					1	2		1	1			2		8
醉 吟 商 小 品			1			2							2		4
玉 梅 令	1						3						2		6
鬘 鬟 中 序 第 一			1	2	1	2	2	1?	3	1			2		15
揚 州 慢	1						3	1?					2		7
長 亭 驪 慢			1		1?		3			1			2		8
淡 黃 柳		1					2	1	1	1			2		8
石 湖 仙		1		2			5		1				2		11
啼 香		1				1	6			1			2		11
疎 影		1					4		2				2		9
憶 紅 衣	1				1		4	1			1		2		10
角 招	1?				4	2	2		5	1			2		17
徵 招	1				2		5			1			2		11
秋 宵 吟	?		2		1		4		1				3		11
度 涼 犯		1			1		4	1	1	1			2		11
翠 樓 吟	1				4		3		2	1			2		13
8減1 3 5 4 16減1 8 54 7減4 17 10 1 35															

表中“數字”旁有? 者, 原記號有誤。

表8. 玉梅令以上为令近曲, 霓裳中序第一以下为慢曲, 白石集之編次如此。如以住韵处之节拍記号观之, 則霓裳中序第一亦近曲也。

表中前五首, 不見用“ㄣ”号, 后十二首, 不見“ㄩ”号; 偶于住韵处、均拍所在、断句处、甚至句中(如揚州慢麦旁賦旁)見之, 多为“フ”号之譌。ㄩフ二号, 极易互混, 譬如ㄩ号写成フ, 便誤認爲フ, 反之亦然。在譜字中, 工与凡亦常互譌, 因工作フ, 凡作ㄩ, 其形式与打号及小住, 絲毫无二。

在换头处, 一概用住号, 多为藏短韵只两三字之句; 其用长句或两三句方叶韵者, 則計在“均拍所在”类内。故表中换头数不足十七。其中一首用フ号, 乃四字句, 与长句等, 可为例外。

凡均拍所在, 大多数用住号, 十七首中依臆見而划作均拍所在者凡七十八处(起韵、换头、两結已除外), 其有住号者得五十四处, 占71.05%; 无住号者得十七处, 占22.36%。此中不免有誤划, 亦有不少脫誤。倘將誤划与脫誤二項并計在内, 則用住号之百分数将大为增加, 又用フ号者七处, 安知不有錯誤在内。

普通住韵处用住号者极少, 仅見四例, 此四例或为均拍所在, 誤分作住韵处。用フ号者得十六处, 占57.14%, 可悟此中消息。

フ号余認为打, 歌曲进行至住韵处, 自当有所表示, 所以特須一措, 以資醒目。或更延長一些時間, 亦理所当然。有人認为“反”, 然而“反掣用时須急过”, 何以在住韵处反須急过? 此理之所难通者也。餘詳フ号之研究节。

不用記号者得八处, 占28.57%, 即表示此处可平平而过, 有韵若无韵。

起韵处以用住号者为最多, 得八例, 占44.44% 用フ号及不用記号者, 各得五例, 各占27.77%。

綜上可得若干:

、 音节記号所用地位之法則

1. 凡令近曲, 其結声处, 必用ㄩ号; 慢曲結声处, 必用ㄣ号。
2. 换头藏短韵处, 必用住号, 令近用ㄩ, 慢曲用ㄣ。
3. 均拍所在, 多用住号, 不用者甚少, 此中容有脫誤。
4. 普通住韵处, 有半数以上用フ号, 用住号者居少数。
5. 起韵处用住号者为多, 約及半数; 用打号或竟不用記号, 約各得四分之一。

ㄣ号之研究(ㄣ号力号同)

大住記号, 韵源作ㄣ, 或以为当作人, 此两种記法, 姜譜皆无, 且未必可信。ㄣ实为大

凡，大凡卽凡，于律为应鍾。

补笔谈云：“一大字住当二字”，当二字者，当两个字之节拍時間也。可知大住之节拍時間頗长。旨要云：“大頓声长小頓促”又云：“大頓小住当韵住”，可見大頓必当住韵处。

慢詞之結，理應曼声长歌，且必住韵；則結末用大住，乃理所当然。觀表 8. 統計，慢詞兩結末，无一不用ㄅ号，則以ㄅ号为大住，必然無疑。

詞源小住作カ，姜譜大住間作カ或カ；如淒涼犯后結，張本作カ，陸本朱本作ㄅ；又如淡黃柳之換頭，張本作カ，陸朱兩本作ㄅ，又如疎影北字旁，張本作カ，陸本朱本作カ，可知カ、カ卽ㄅ，同字異體。由カ而カ，而ㄅ，其演化之迹可得而知也。

張陸朱三刻中，張本最富有宋繫氣味。所見カ号，比較最多，宋時殆カ、カ、ㄅ三号并用。

ㄅ号之法則

1. 慢詞兩結，必須用ㄅ号。
2. 換頭藏短韵处必須用ㄅ号。
3. 均拍所在，多用ㄅ号。
4. 起韵处可用可不用，普通住韵处不用。
5. ㄅ号所在必住韵，惟結前二字虽非住韵，亦偶用之，如揚州慢长亭怨慢之兩結用ㄅ么ㄅ，中間乃暗折，其上下兩字同聲。其中上一字，通常用フ号，用ㄅ号者，慢之又慢者也。

ㄩ号之研究

补笔谈云：“一敦一住当一字”，住卽小住，可知小住之時值，及大住之半。大住既用在慢詞之兩結，小住当用在令近曲之兩結。觀表 8. 統計，令近曲兩結，全用ㄩ号，則ㄩ号卽为小住，必然無疑。

統觀十七首，令近之兩結，从未見有ㄅ号，亦犹慢詞兩結，从未見有ㄩ号。此亦大住小住極明确之分別。

又慢詞句末偶有ㄩ号，如揚州慢、惜紅衣、角招是，皆フ号之誤。前已言之。

ㄩ号之法則

与ㄅ号悉同，可參閱。惟 5 条不适用。ㄩ号所在必住韵，亦必然之法則。

ㄅ号ㄩ号時值之研究（附“字单位”之研究）

补笔谈云：“一大字住当二字”，“一敦一住当一字”。無論大住小住，必附譜字以行，譜

字，每一字有一字之时值。宋詞歌法，似頗緩慢，一字須占相當長之時間，頗有雅樂氣息，故歌曲時間，即以“字”為單位。以白石譜為例，大多一字一聲，一聲的時間皆等長，其用延時記號及減時記號等以變更時速者，究屬少數，故以一字為一個時間單位，尚屬適宜。

一個“字單位”時間有多少長，未見論述。歌法又已失傳，欲考無從。吾人為敘述便利計，不妨假定為一個四分音符，如此則一字相當一拍（下文述及音符及拍子，皆以此為例，不再逐一說明）。于是可進而說明大住小住之時值。

一字為一拍，加一小住為增加一拍，例如“令”，入字原有其本身之一拍，加一卩號，再增一拍，合共兩拍。如若不然，則入字本身之時值已有一拍，何必再加卩號？（一切音符記號，無單獨存在，亦無并用之例。）

所以一字加小住，等於兩拍，相同於一個二分音符，同理：

一字加大住，等於三拍，相同於一個二分音符加符點。有時似帶一四分休止符，合成四拍。如若前有掣號（ノ，在譜字下之短撇），則此休止符之時間，與掣號互相接湊而成一拍。例如掣號為半拍，加大住三拍，共三拍半，則此休止符止得半拍，合成四整拍。此為譯譜時所當注意者，在字譜辨認上尚屬次要。（另詳ノ號條）

フ号之研究(フ号同)

フ号所用地位之統計(表 9.)

詞名	起首	句首	換頭首	起韻	叶韻處	均拍所在	遍處	句中	住前二字	句末	全詞用韻數
鬲溪梅令						2	4		4		8
杏花天影						2	1				9
醉吟商小品											5
玉梅令							1		1	1	7
霓裳中序第一		1			1				1	2	15
揚州慢		1				1	2	1		2	8
長亭怨慢		3				1	1		1	2	10
淡黃柳		1		1		1	2			1	10
石湖仙		1		1				1	3	2	11
暗香				1			2	1	1	3	11
疎影				1				2	2	1	9
惜紅衣			1		2	1		2	4	5	10
角招		3			4				1		17

徵	招				2		1		4		11	
秋	齊	吟		1		1				1	11	
凄	涼	犯		1	1	1	1		2	4	19	
翠	樓	吟				2		2		4	13	
總	計	0	11	3	5	13	9	16	9	30	21	175

譜中上下闕可以對校、或陸本本可以对勘者，悉照校正勘正者列入；非然者，虽明知其錯誤，概不列入，俾存其真，而免武斷。書中各表同。

張文虎云：“凡譜末作 7，即打字，見詞源。”（見宮譜考訂編 鬲溪梅令 引張文虎校語）

7 为节拍記号，即時間記号兼演奏記号。見此記号須打一拍，故謂之打，亦簡稱丁，有人指为反者，誤也。

观表 9. 可知 7 号所用的地位，极为广泛，除兩結及換头外，几乎无处不用到。住前二字处用得最多，得三十例。住韵处（包括叶韵处及均拍所在）亦不少，凡二十二例（起韵处五例尚另計），句末亦有二十一例之多，逗处有十六例。上三处俱可目为句末，合共五十九例，可称独多，于此皆可意味着除打拍外，犹有延緩時間之一種作用。乐曲进行至此，似須略頓一頓。旨要云：“小頓才断大頓續”，“抗与小頓皆一措”，又云：“頓前頓后有敲措”。住字前二字处之打号，似即大頓前之小頓，小頓例須一措，則打号之为小頓，可无疑已。（小住亦为小頓，須一措。）

表 9. 中 7 号亦有用在句首第一字，甚至用在換头第一字，二者合計，亦得十四例。又句中亦有九例。因是又想到此等 7 号未必皆頓，只須一措足矣。

所以，見 7 号必須一打，为必然之事，至是否須稍頓以略延時間，似可随乐曲之进行以为断。可頓处即須“停声待拍”，不必頓处便輕輕滑过，不若大小住之近于呆板。

7 号既为小頓，与 11 号同，則其延长之時間，可依小住为例，亦一个“字单位”，約为一拍。

統計十七首中用韵处凡一百七十有五，其中不用住号打号者三十处（表 8.），仅十分之二弱。其中醉吟商小品、霓裳中序第一及角招，皆为特殊之調，韵密而拍号疎。倘将此三調除外，則不及十分之一，此中又安知无脫誤？則凡住韵处而不用节拍記号者，将等于零，吾人尽有理由可說：凡均拍所在，須一律加上拍号，其他叶韵处則听之，此种要求，諒无过当！

从表 9. 統計中可知：7 号惟“打”最为适当，反既不可，掣、折亦不能。在一切記号中，为用最多，自亦非打莫屬。

于是可得若干:

7号之法則

1. 7即打, 凡有7号处, 須加一掙。
2. 打亦小頓, 凡在句、讀、韵、以及住字前二字处, 見有7号, 均須略頓, 其時間至多一拍, 于譜字外另加。
3. 其在句首句中臥为不必頓者, 可不頓, 只一掙足矣。
4. 凡均拍所在, 如无住号, 应有打号, 倘有失拍, 至少須补一7号。
5. 打号前后, 如有掙号, 則打号所延之時間, 当与掙号互相接湊而成一整拍。例如掙字为半拍, 打字为两拍, 合之不成整数, 可将打字作一拍半, 与掙字合为两整拍, 如此、打号所延之時間实得半拍。

折字折声之研究

折字地位之統計(表 10.)

歌 名 地 位	曹	娥	麗	將	軍	旌	忠	蔡	幸	子
句 首			1							
結 前 一 字	3		2					3		
斷 句 前 一 字			4			2				
折字上下旋律 之組織	仲 仲 仲	折 折 折	仲 仲 仲	姑 應 應 應 應 姑	折 折 折 折 折 折	姑 應 應 應 應 姑	夾 折 折 夾	夾 折 折 夾	夷 无 无	折 折 折 无 无

折 字 法

白石集有“折字法”称:“篪笛有折字, 假如上折字, 下‘无’字, 即其声比‘无’字微高。余皆以下字为准, 金石弦匏无折字, 取同声字代之。”

清戴長庚律話对于折字法, 以琴之进复退复为喻。

折 声 說

补笔談云:“更有折声, 唯合字无。折一分, 折二分至于折七八分者, 皆是举指有淺深。

用氣有輕重。如笙簫則全在用氣，弦聲只在抑按。如中呂宮一字，仙呂宮五字（案：當作工字），皆比他調高半格，方應本調。惟禁伶能知，外方常工多不喻也”。

折字法與折聲說之比較

上錄補筆談文字，較白石集更為明白。可知：

折字，適用於簫笛等管樂器。（笙固不可折，簫理當可折。“小紅低唱我吹簫”，決非排簫。筆談所記疑有誤。）試以笛言，笛有六孔、六聲，加之體中一聲得七聲，遠不足以應付十六律之用。所以高下聲多合一孔（偶有例外），又加重吹（高吹），然後足用。如孟與四，玉與一，至與工，瓦與凡，常合用一孔。如欲分清高下聲，不能不在指法及吹氣上做功夫。吹氣可以輕重，舉指可以有淺深。中呂宮者夾鍾宮也，仙呂宮者夷則宮也；夾鍾宮為下一，夷則宮為下工（筆談誤作五），倘吹出高一、高工二聲，便高出半音，即不應本調，須吹低半音方合。吹低之法，除用氣稍輕外，可在笛孔高处（近膜一面）按抑半孔，或不止半孔，使聲在下半孔發出，可得較低之聲。

余嘗試簫笛，按沒上半孔，其聲微下，僅可分辨；按沒四分之三，留四分之一出聲，其聲已顯，但所下猶不足半音之半，以兩孔間之距離可推算而得也。按沒過甚，則其聲不出，似無法達到一“律”之七八分地步。姜譜微下之說可信，筆談七八分之說似不可能。余不善吹簫，所得如是，謂余不實，敢不拜嘉！

筆談之折聲，目的在求合律，姜譜之折字，在求聲調之抑揚。求合律者，一折能足一律為佳，事實上殆不可能，能有四五分，即為應調。求聲調之抑揚者，一折不可足一律，足一律即為出宮，故以“微高”為佳。折聲所求者為較本音“低”之音，折字所求者為較本音“高”之音，因目的不同，而所求自異，其為折一也。

晉書律曆志注有哨吹之說，清角之調以姑洗為宮。注云：“乃以為宮而哨吹令清，故曰清角”，此哨吹乃吹高八度。又注云：“餘四聲非正者，皆濁一律，哨吹令清”，此哨吹乃吹高半音，同是哨吹而高低懸殊。后者之吹法，同折聲說，惟折聲說吹低，此吹高，其為半音，二者固相同焉。

姜譜折字法稱：“比无字微高”者，比折字之下一字“无射”微高也，蔡孝子首適在其前，所用皆“无折无”，白石隨手舉例，故曰比“无”字微高也。

姜譜之折法，雖類于花腔，然花腔為基音外另加之裝飾音，而折字折聲皆為實音，實占譜上一字之地位與時間，此地位與時間，為折字所自有，其自身亦為基音，并非另加之裝飾音，此其不同處。

所以需要折“聲”者，因管樂器兩字合用一孔，今欲分清高下，不得不折，以期獲得一下

声，俾合于律。其非花腔明矣。所以需要折“字”者，亦因管乐器上两字同声，隔一孔即逾二律，但旋律上要求只须略起波折，以免平直，如为二律则太高，一律则出宫，故只求微高足矣，遂亦用折。折虽类于花腔，非真花腔也，以其为实音也。

越九歌中用折字者凡十五处，观表 10。可见折字上下二字俱同声字（同度），非同声者仅一例。

又从表 10。可知折字所用之地位，皆在结声前一字或句末前一字，非然者亦仅一例。

乐曲进行至结束，例稍缓慢，往往于结处迭用两同声字以延长此一声之时间，因此一声即是“调”，如若平拖直拽，必感单调，乃设法将此一声起一波折，使之有抑扬之美，于是乎有折。六五六，上尺上之类是也。此中之五、尺、即折字。然则何不直书六五六、上尺上，而乃注以折，此中亦自有故，上文所说之出宫出律是也。试将表 10。各例，去折字而填以实字：

如仲折仲、易为仲蕤仲，姑折姑、易为姑仲姑，应折应、易为应黄应，夹折夹、易为夹姑夹，无折无、易为无应无，夷折无、易为夷南无。如此即有大不可者在：

因曹娥为夷则羽调，夷则均不用蕤宾；庞将军为林钟羽调，林钟均不用仲吕与黄钟；旌忠为南吕商调，南吕均不用姑洗；蔡孝子为大吕羽调，大吕均不用应钟与南吕；如若填以实字，此实字皆高一律，将无一不出宫出律，是乌乎可！

白石之折字法，既顾音节，又顾声律之妙用也。由折声至折字，已一变矣。

暗折法之研究

折字仅见于越九歌，越九歌凡十首，有折字者为其末后四首，十七首自度曲皆无折字。然则十七首果无折字歟？折既类于装饰音，何独施于越九歌？此皆应有之疑问。曰：姜谱中之折，原不止此十五例，折字之外，尚有“有折无字”之暗折法（即有折之实，而无折之字，故谓为暗折），暗折之外，尚有折号法。以下当逐一说明之。

暗折之折，其为用更多于折字法。兹举例如下（只举结处为例）：

一、前后用同声字者：如帝舜之黄太黄，南林南，越相之太黄太，濤之神之仲林仲。

二、前后非同声字者：（以夷折无为例）如王禹之夹仲林，无南林，项王之无黄太，太黄清无。

帝舜为黄钟均，其暗折之字用太、用林，俱合。越相亦黄钟均，用黄；濤之神为夹钟均，用林，王禹为夹钟均，用仲用南，项王为无射均，用黄用黄清；无一不合律。如此便不须用折字法，径以所欲折之音填以实字可矣。无折而有折，故谓之暗折，上六首不见折字者以此。

在上举八例中，又有可得而言者：

一、暗折之字，与其下一字皆相距二律，因距二律，故不易出宮。（距一律亦有不至出宮者，亦有距二律而出宮者，須視宮調及其用法而定。）如若在旋律上不須二律，一律又不可，乃注折字。

二、折字法中只說微“高”，微高者，由低而高，再行回下，如Λ式，六五六是也。暗折法中尚有微“下”之用法，微下者，由高而低，再行回上，如V式，五六五是也。上举八例中，两式各得四例，且其前后，有同声字亦有非同声字。可見暗折的用法，不若“折字法”之狹窄。其前后既不限于同声，其进行亦不限于Λ式。“折字法”所云，适举蔡孝子为例，非概論也。在暗折法中，高下每距二律，已不可謂之微。微其所不可不微，不微其所可以不微，微与不微，各隨宮調之声律而定，在前后非同声字間，此三字有直向上行，直向下行之法，其例亦不鮮。

于此可得若干关于：

折字之法則

1. 折字多用于結末句末之前一字，亦必为联詞中之上一字，与其下一字文义須連属，不能截为两概。用在句首者极少，未有用在起首者。
2. 折字前后二字多同声字，非同声者极少。
3. 非同声之两字，相距不过二律。
4. 折字应較其下一字之声微高，但不可滿足一律。

暗折之法則

1. 在旋律上可以跳跃稍甚之处，不注折字，徑填实字，此实字即暗折。
2. 适用折字法1条，句首如何不可知。
3. 前后为同声字或非同声字，在姜譜中其数略相等，为十二与十三之比。
4. 在同声字間，与其下一字必相距二律。在非同声字間，因只認与下一字相距二律者为暗折，过此不計，故其数不詳。
5. 暗折之进行，向上亦可向下，不限于向上。

折字类于裝飾音，前已言之，裝飾音例用小音符，现代亦記作普通音符，是折字可以填实而成为暗折之一種良好証明，未可以与“折字法”不合而否認之也。

裝飾音填实，自姜譜至今已有七百五十年，其历史已甚久，誰知填实之后，再加裝飾音，即附加在此填实之字上，是裝飾音上复有裝飾音也，为譜曲发展史上的另一事实。

ㄅ号之研究

ㄅ号所用地位之統計(表 11.)

詞 名	韵前一字	韵前二字	句 首	句 末	句末前一字	联詞上一字	联詞下一字
鬲溪梅令	ㄅㄅㄅ	ㄅㄅ					
杏花天影	ㄅㄅ	ㄅㄅ					
醉吟商小品	ㄅㄅ	ㄅㄅ				ㄅ	
玉 梅 令	ㄅ						
霓裳中序第一	ㄅㄅ	ㄅㄅ					ㄅㄅ
揚 州 慢				ㄅ		ㄅ	ㄅㄅㄅ
長 亭 怨 慢							
淡 黃 柳							
石 湖 仙	ㄅㄅ	ㄅㄅㄅ			ㄅ	ㄅㄅㄅ	
暗 香	ㄅ	ㄅㄅ			ㄅ		ㄅ
疎 影	ㄅ						ㄅㄅ
惜 紅 衣							
角 招							ㄅㄅ
徵 招			ㄅㄅ				ㄅ
歇 齊 吟		ㄅ	ㄅㄅㄅㄅㄅ				ㄅㄅㄅㄅㄅ
淒 涼 犯	ㄅ		ㄅㄅ	ㄅ		ㄅ	ㄅ
翠 樓 吟	ㄅㄅ		ㄅㄅㄅㄅㄅ	ㄅㄅ		ㄅ	
	17	13	14	4	2	7	17

据表 11. 統計, ㄅ号所用地位, 以韵前一字二字处为最多, 合共占 40% 左右, 又次之为句首, 此等地位, 正是用折字最基本的地方。

再从旋律方面看: ㄅ号与押韵字必相距两律, 未有超过两律者。如折为一, 韵字必为上; 折为凡, 韵字必为六; 折为四, 韵字必为一 (惟工之下为上, 合之下为一, 俱孤例, 疑有誤), 与折字之用法亦相符合。

故詠ㄅ为折, 必然无疑者也。

韵前一字及句前一字, 原为折字最基本之处, 在十七首中俱填实之而为暗折, 今于此暗折之字, 复加ㄅ号以折之, 是折之中又有折焉。因此想及ㄅ号之为用, 似不专在折, 即不在花腔, 不在得一裝飾音; 而有分成两个较为短促之音以增加音节上较多变化之倾向。

姜譜中揚州慢、長亭怨慢兩結用ㄅ ㄅ ㄅ，石湖仙用ㄅ ㄅ ㄅ，暗香前結及疎影兩結用ㄅ ㄅ ㄅ，角招前結用ㄅ ㄅ ㄅ，徵招兩結用ㄅ ㄅ ㄅ，淒涼犯前結用ㄅ ㄅ ㄅ，翠樓吟兩結用ㄅ ㄅ ㄅ；皆前後兩同声字，此為最當用折字之處，其中間一字必為暗折無疑，且其律度，上下不出兩律（角招淒涼犯例外），更可証明此中間之一字必為折，然而此中間一字在慢曲中却未嘗見用ㄅ号（淒涼犯後結ㄅ ㄅ ㄅ，非同声，亦仅此一例）。如若用ㄅ号之意僅為花腔，則此等最當折最宜折之處，何以不折？可知其意不專在花腔，不專在花腔而用折？蓋欲得兩個短促之音，將一拍分成兩個半拍，唱時一字一腔，音節上多一種變化耳。曲譜上本一字一拍者，一加ㄅ号，成為兩字合一拍，時間快速一倍，在記譜上自亦有此需要。

夏承燾楊蔭瀏二君，皆認ㄅ為折，楊君更謂即昆曲中之“豁”與“落”。豁即前述之V式，落即前述之Λ式。惟昆曲中之豁、落，其跳躍之幅度，有時似較ㄅ為大，幅度大，愈顯得有豁落之勢。昆曲中之豁，必用于去聲字，用記号ㄅ，不填實字。昆曲中之落，亦稱為霍，多用于上聲字，不用記号而填實字。昆曲去聲字多下行，先向上一折然後落下，欲抑先揚，以見波折，昆曲上聲字多上行，于上行時先行落下，然後折而向上，欲揚先抑，以見曲折。

折字在越九歌中本身無字，以較下一字微高之一聲為字，因微高之一聲無字可記，故注曰：“折”，以下一字為基音（或稱原音、主音）。十七首中之ㄅ号，皆附于聲字旁，以此聲字為基音，此ㄅ号與折字又一不同處。

ㄅ号應折向上或應向下，一折應若干律，都無說明。惟廣記總叙訣有云：“折聲上生四位”，如以一律為一位，其說甚合。據統計：ㄅ号之基音多為一、凡，一之下必為上字，凡之下必為六字。則其裝飾音以一尺上、凡五六為最適宜。一至尺，凡至五，皆上生四律。（此為小三度，間有大三度，如尺凡工、上工尺。）可知總叙訣所述，與實際情形相符合，并可証明二者皆不誤。（案：總叙訣說明反、掣二號之用法，亦合，見下。）

戴長庚律話中，白石道人歌曲鬲溪梅令小注云：“又浪粼粼、小橫陳，六五六、六五六，何處尋、啼一春，上一上、上一上，即曹娥篇之折字法，彈琴家之進復退復是也。”

以暗折為折，戴氏已先我言之，余不期與之暗合。又以ㄅ号为折，即上舉何處尋、啼一春之“處”字“一”字，其譜字旁俱有ㄅ号，如ㄅ ㄅ ㄅ、ㄅ ㄅ ㄅ。戴氏既以“上一上”為折字法，是即以ㄅ号为折号也，然其言又不然，有云：“詞內（案：即鬲溪梅令）綠、處、覺、一四字旁作ㄅ者，皆一字有腰拍也，中字旁作ㄅ者，乃凡字有腰拍也，亦猶今之腰板作L，記于工尺之旁耳。”戴氏意旨不堅定，既以為折字法，又以為腰拍，蓋其認識猶未真切。戴氏又未見到非同声字間亦有暗折之一法，蔡孝子闕“夷折无”是也。

張文虎云：“ㄅ即折字也。”（見宮譜考訂編鬲溪梅令引張文虎校語。）吳梅與夏承燾書，詞學季刊一卷二號亦認ㄅ号为折，嘗謂：“今南北曲中往往有六五六、上尺上、工六工譜

法，将五、尺、六三音吹花腔，俗名漱腔，折字当即此意。白石譜尝倚笛吹之，虽无拍节，而字字細辨，未必尽属美听，惟鬲溪梅令一曲非常流美，而六ㄣㄣ之ㄣ字（案姜譜作ㄣ，非ㄣ），以南北曲漱腔吹之，尤为可听，琴之进复退复亦是此意。”云云。

ㄣ号时值之研究

ㄣ号未有增时减时之說。旨要云：“折拽悠悠带叹音（叹原作汉，訛。）”，既是悠悠，又是叹，必有稍稍延长之意。

ㄣ为花腔、为裝飾音（越九歌中之折字似长倚音，ㄣ号似后倚音），裝飾音俱有其应得之时值，于其基音上占取之，ㄣ号亦当相同。基音之时值为一个字单位，为一拍，ㄣ号倘占一半，则各得半拍。是无异将一个四分音符分为两个八分音符，仿佛含有“較之一个‘字单位’应有更短促的一种音书”之要求包含在内。

以上所言，意在“分拍”，并无延时之意，其用在韵前結前者，似須稍稍延长；此韵此結，往往带有增时記号，則ㄣ号似可于增时記号中分取時間。

折字、ㄣ号另有几个統計：

一、十七首中結句凡三十四，其末二字相距两律者得二十四例，逾三分之二。此皆暗折也。

二、十七首中、慢詞十二，得二十五結，其末三字为上下同声而中間折一折者，得十七例，亦逾三分之二。

三、令近曲多作V式，慢曲多作Λ式。

四、令近曲結前一字，多有ㄣ号，得八分之七。慢詞无，仅見一例。得二十五分之一。此为令近曲与慢曲音节不同处。

五、在音阶上看，用ㄣ号之字，多为主音，次之属音，用上主音者极少，餘皆不用。

六、姜譜中最多用之宮調为夹鍾、无射，一、凡，其主音也，凡又为一之属音。用夷則之調其数与夹鍾等，一又为夷則之属音，凡为夷則之上主音，故一、凡二字，用ㄣ号者独多。盖与宮調及音阶有关。工为夷則之主音，但不多見。

七、ㄣ号之上下二字多同声字。其非同声者，往往相距四律，折号在中間，上下各距二律。

八、一至上，凡至六，相距仅一律，在音节上不甚显豁，折之使其上生四律，于是音节乃显。

折声折字フ号之演化

一、补笔谈所谓折声，为在管乐器上如何取得一个下声，即低半音，目的在求合律。与其谓为音节记号，无宁谓为演奏记号。

二、姜谱之折字法，侧重在音节。其范围甚窄，进行限于八式，高度不得足一律。

三、姜谱中可以多折之处已填以实字，一折二律，无名有实，谓之暗折。暗折之进行，向上亦向下。

四、更进而将暗折之字上再加フ号，折之又折，其意不专在折，而有分拍作用。

五、令近曲之音节较慢曲为繁促；霓裳中序第一为韵多拍促之调，石湖仙音节亦显特殊，フ号皆用得独多，折号多则音节繁促。此为从折声折字演化而为フ号之又一用法。

于是可得若干关于：

フ号之法則

1. フ号多用于韵前一字或二字处，句中句首亦间用之，用在句末者极少见，结末无。
2. 用フ号之字，大多数为本宫调之主音，次之为属音，用上主音者极少，其他无。
3. 一折一声，自基音上生四律。（小三度，间用大三度）限于向上，即有豁无落。
4. 折与基音之时值，并无规定。倘使平分，等于两个八分音符。
5. フ号如欲略延时间，则于其下方增时记号中分取之，或则乐曲将毕时自然拖长。
6. 句首、句中之フ号，意在分拍，韵前、结前之フ号，兼有延时性质，以增悠扬之美。

余尝假想フ为下声字之记号，犹词源广记之加○，亦受笔谈折声之暗示，又假想为尖号，即高八度音，犹词源之ㄣ，广记之ㄣ，现代之イ。曾作过不少表格予以统计；统计的结果，知是折号，决非下声及尖音，定稿之余，书此为读者告。

フ乃斤字草书，斤乃折字之半，犹打之半为丁，草之为フ，亦象曲折之形。词源管色应指字谱中所记之音节记号皆讹，惟此不误。以フ为折，渊源有自。

ノノ两号之认定

姜谱中尚有“ノ”“ノ”二号，“ノ”为长撇，记在字之右侧，“ノ”为短撇，记在字之下。此二号必为反与掣，舍此已无未解决之术语。旨要云：“反掣用时须急过”，可知二者皆快速记号，时值甚短，与ㄣ、ㄣ、フ、三种延时记号，互相调剂。

此二号究以何者为反,何者为掣,仍当依据客观之统计为断。广记总叙诀云:“掣声下隔一宫”,“反声宫闾相顶”,惟是宫闾相顶与下隔一宫,俱为另加之装饰音,在乐曲上并无迹象可寻,无已,只可求之于其他关系上。

补笔谈云:“一掣减一字”,是掣为减时记号,既属减时,势必成为不成“整拍”之乐音,须有各种延时记号以调剂之,而后曲拍始得完整。

从表 12. 可知“ノ”号多独用,而“フ”号则未有独用者(表中有独用之例二,皆说,说另详),必与フ号、ㄅ号(反掣二号不用于令近曲中,故无有与フ号连用之例)连用,フㄅ者慢曲中之延时记号也,“ノ”号与之连用者少,不及“フ”号二分之一,只此一点,已可意味着“ノ”为掣、而“フ”为反,其他论证下详。

ノフ二号上下音节关系表(表 12.)

调名	独用		下フ号		下ㄅ号		上フ号		隔一字フㄅ号		造二用		造三用	
	ノ	フ	ノ	フ	ノ	フ	ノ	フ	ノ	フ	ノ	フ	ノ	フ
鬲溪梅令														
杏花天影														
醉吟商小品														
玉梅令														
霓裳中序第一	1				1		1							
扬州慢	1	1?		1	2									
长亭怨慢						2					1		2	
淡黄柳	2		1	1							1			
石湖仙			1		1	1				1			1	
暗香											1			
疏影														
惜红衣			3	2		1		1		ㄅ				
角招	2	1?		2	6			2						
徵招	2				2									
秋宵吟				1		2				1				
凄凉犯			1	2	1	3		1						
翠楼吟	1					2								2

9 2 减2 6 9 加1 13 11 1 4 0 2 0 3 0 5

ノ号之研究

ノ号之統計(表 13.)

調 名	ㄣ	マ	フ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ	ㄣ
禹 溪 梅 令											
杏 花 天 影											
醉 吟 商 小 品											
玉 梅 令											
霓裳中序第一				1			1		1		
揚 州 慢							2	1			
長 亭 怨 慢											
淡 黃 柳				2					2		
石 湖 仙			1					1			
暗 香											
疎 影											
惜 紅 衣				2				1			
角 招						4			4		
徵 招						2			2		
秋 宵 吟											
淒 涼 犯		1					1				
牽 樓 吟											
	0	1	1	5	0	6	4	3	9	0/29	

据統計:ノ号所用地位,必在联詞之上一字,独霓裳中序第一乱蛩吟壁四字譜为ㄣㄣㄣㄣ,ノ号用在联詞之下一字,且其上一字用打号,皆为仅有之孤例,与普通用法不合,疑掣号之誤,但此詞中一个掣号都无,未便臆断,存疑可也。

用于兩字句者,有ㄣマ、ㄣ一、二式,ノ号必在前。

如將ノ号之上下二字一并观察,則其組織有ㄣㄣㄣ、ㄣㄣㄣ(共三例)一ㄣㄣ、一ㄣ一(五例)、ㄣㄣㄣ(六例)、ㄣㄣㄣ、マㄣㄣ(二例)、ㄣㄣㄣ(二例)、ムㄣㄣ、ㄣㄣㄣ、ㄣㄣㄣ(二例)等十三式,推想其用法,大抵如下:

ㄣマ 作ㄣㄣマ 或ㄣㄣマ

ㄣ一 作ㄣㄣ一

人フ人 作人フ_リフ人

人夕フ 作人夕_ク夕フ

夕夕フ 作夕夕_ク夕フ

夕_リ人 作夕_リ夕_リ人

一_フ一 作一_フ人_フ一

マ_クマ 作マ_ク人_クマ 或作マ_クレ_クマ

此外不悉举，其原则为基音上加两个装饰音，连基音共三个音，合为一拍。何以知是两个装饰音？广记总叙诀所谓“宫闾相顶”也。一拍之时间，由三声平均分配，或为基音占半拍，两装饰音合占半拍，未见规定。

宫闾相顶者何？譬如_リ夕_リ人，_リ，闾也，夕，宫也，以宫顶闾，更以闾顶宫，此所谓相顶也。他如夕夕_ク，夕_レ夕，皆宫闾相顶。以宫顶闾，先向上豁，再以闾顶宫，乃向下落，而复还于基音，其进行方式为_人，因此，基音之下一字应低于基音，欲抑先扬也。据统计十七首中用反号者共二十九例（见表13.），低于基音者有二十七例之多，可知此装饰音之方向，必先向上，然后回下。此二十七例中，又多向下大小三度，向下大二度者仅得三例，只占九分之一。又向上之二例中，一、为霓裳中序第一盃字旁，向上大二度，此号本极可疑，已详前页；一、为惜红衣“虹梁水陌”，其谱字为：夕_ク夕_ク夕_ク，由上字至五字，突然上跳一个大六度，一反常例，岂即所谓“抗”耶，抗须一搯，五字下有打号，正合用法。

故以_ノ为反，似无大謬。

以字形言，乃反字旁之一长撇也。

有可注意者：

自合至_三凡十六声，姜谱多有用_ノ号之例，惟合勾五与_三无。合字在谱中本不多用，因其为最低之一声；而其高八度之六，则用得甚多，结声且必用六。表13. 中用_ノ号者，以六为最多，用六而不用合，原不足怪。勾字在谱中亦不多见。_三何以不用反，其故即在相顶。_三为谱中最高音，过此不用，若用_ノ号，势必顶至_三以外，即为出律。犹合字无折声，其理相同。因_三之不用_ノ，亦可悟得_ノ号确有向上顶之意。而_ノ之为反，亦可得一证明。（案：张本翠楼吟有_リ字，而其下闕相对之字作夕_ク，隋朱两本亦作夕_ク，可见此字实为五，而非_三；且为掣号，而非反号，张本讹。）五亦不用，不知是否因相顶关系，以五顶_三，贗音易于混淆也。

向上顶若干？以宫闾相顶言，则为小二度，为避免出宫计，大二度自亦适当。




又小令中无_ノ号，大约合近曲音节本快，故不须再用_ノ号也。

又据统计，_ノ号之下一字，往往为均拍所在，其下或有夕号或7号（见表12.），则此_ノ

又迭,但与其相对之后闕不迭,可知亦誤,不可凭。)ㄅノ兩号亦未見迭用,迭者惟ノ号,双迭之外,且有三迭;双迭者合兩半拍为一拍,使乐节仍归于完整,然而連三迭者仍不整齐,为之奈何?曰:

二、以延时記号相济,案:表21.統計,ノ号之下,大多数有フ号或ㄅ号,即將奇零之時間与延时記号之時間互相接湊合成整拍,因延長記号之時間可以伸縮也,双迭者本已不成問題,三迭者与フ号合,共为二拍,与ㄅ号合,共为三拍,如无延長記号,則拍子將不整,在分节上將发生困难。

延时記号有隔过一字用者,普通延时記号多在后,間亦在前,其为用同,或前或后,音节上遂起变化,此亦作曲之妙。

以音符表之,迭用者为 , “ノ合フ”为 ; “フ合ノ”为 。合ㄅ者較フ号多一拍,三迭者可类推。












于是可得若干关于:

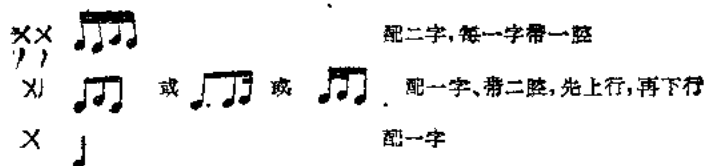
ノ号之法則

1. ノ为掣,于基音上加一个裝飾音,从基音向下二律或一律,有时須向下四律或三律,所謂下隔一宮,視旋律而定。
2. ノ号仅用于慢曲,令近曲无。
3. 掣为唯一之減时記号,与基音合得半拍;为求乐节之完整,常与フ号、ㄅ号連用,互相接湊,フ号有用在前一字者,又有双迭、三迭之用法,亦为他种記号所无,为求音节之变化,有隔一字用フ号ㄅ号之例。
4. ノ号无独用。
5. 一字帶一掣,等于两个十六分音符。

六种記号与音符对譯表(表 15.)

(X代声字,音符仅代表音节記号,不象声字在內)

Xノ		或	○	配一字(字僅配在基音上,音节記号止有腔,不配字。)
Xフ				配一字
Xフフ		或		或  配一字
Xフフフ		或		或  配一字,帶一腔,上行
Xフフフフ				配一字,帶一腔,下行
Xフフフフフ				配二字,帶一腔,打前拍
Xフフフフフフ				配二字,中帶一腔,打后拍



上列音符中, 有全、有二分、有四分、有八分、有十六分, 有三連音符, 二分、四分、八分上都可有符点, 且有四分休止符。

以記譜論, 可称頗为完備。其缺点为配字不甚自由, 八分十六分音符, 皆取之裝飾音, 且为后置之裝飾音, 不能配字, 仅可帶腔。又律度有限制, 进行方向亦有限定, 不能各自独立, 自由使用, 不免欠灵活耳。

在一般想象中——作者当初亦如此, 以为白石歌曲, 一字一声, 甚为呆板, 更有以为无节拍者(吳梅致夏承燾书即如此, 盖未知音节記号之用法耳。), 經此研究, 方知并不如此。有一字帶一腔, 有一字帶二腔, 有二字帶一腔, 有二字各帶一腔, 有此許多变化, 宜甚动听, 但一字一声, 一声一拍之处仍非常之多, 八分十六分音符用得甚少, 譯成現代譜式而歌吹之, 仍恐不免显得單調, 决无昆曲之流美, 此乃时代所限, 不足怪异者也。昆曲中有三十二分音符, 姜譜无。然以所謂“雅乐”比之, 有霄壤之别矣。

案反掣二号, 比較难以分別, 表面看来, 似未尝不可以反为掣, 以掣为反。但从其地位以及双迭三迭又与延时記号前后連用之种种方法观之, 掣不可以为反, 反亦不可以为掣, 倘将名称互易, 势将无法解釋此等現象; 且掣号必須为减时, 始合用法。

观表12. 知ノ号有独用之例, 而ノ号无独用者, 以乐节上无法安排也。表中所記二例皆有誤: 案揚州慢后関年字旁有ノ号, 查前関与此相对之吹字无。又角招后関障字旁有ノ号, 查前関与此相对之春字无。又案春字下之瘦字为韵, 有フ号, 障字下之袖字亦韵乃无フ号。是二者之中必有其一必須改正, 非障旁去ノ号, 即袖旁增フ号, 如此始合用法, 为求音节悦耳, 可于袖旁增フ号。

折号掣号非即豁与落

折号的用法, 頗相同于昆曲中之豁而非即豁, 折用フ号, 豁用一号, 其用处有不同, 豁号必用于去声字, 折号則平上去入四声字皆用, 故不能謂为豁即折。掣号用法, 頗相同于昆曲中之霍而非即霍, 掣用ノ号而霍不用記号, 以工尺填实之。霍必用于上声字, 盖昆曲中上声字皆向上, 先加一霍以作頓挫也。王季烈因謂为“霍者, 即古时所謂頓”。掣号多用在平声字, 而姜譜中之平声字又向下行, 其用法与用处都不尽相同, 故霍非即掣。昆曲中之豁与落, 完全为頓挫曲折, 欲抑先揚, 欲揚先抑, 折与掣不尽如此, 具詳上文。又王季烈

之所謂頓，与笔談之敦、詞源之頓，都不尽同。

本书脱稿之后，始获见夏承燾君白石歌曲翻律及旁譜辨二文于某图书馆，时间匆遽，未能细读，亦未再去复阅，但觉其中与余有相合处有抵牾处，然不克悉记。曾摘数点入本书中，加以论证，容有误引，未遑勘校焉。

一九五三年五月十五日。

詞源謳曲旨要淺釋

謳曲旨要一篇似歌訣，非經說明，往往不可解。此篇雖為謳歌而作，然其中頗多與宮譜有關之處，故為之釋。附于字譜考釋編之末，以供參考。其與宮譜無關者，不為之解，其不可解者，不強為之解，“知之为知之，不知为不知，是知也！”

旨要述及拍、搯、敲、打處頗不少，詞源且別有拍眼篇。現代之樂節有二：一鼓，一板。宋時之拍，無疑為板，唐代已有拍板。其所敲打，似亦用鼓（疑用節鼓），與現代同。曹勗松隱樂府飲馬歌自注：“此腔自虜中傳至邊，飲牛馬即橫笛吹之，不鼓不拍。”以鼓與拍對舉。元成輔之佩楚軒客談云：“歌曲八字一拍，當云‘樂節’，非句也。今樂不用拍板，以鼓為節。”可知宋元時亦以鼓為節。王元之小畜集拍板謠云：“麻姑采扶桑木，鏤脆排焦其數六，双成捧立王母前，曾按瑤池白雲曲……”南唐顧闳中繪韓熙載夜宴圖，中有女樂若干人，執拍板者二，其數皆六片，以雙手捧之，與王詩合。又見敦煌壁畫以及教舞圖、宮樂圖、八十三神仙卷中之拍板，皆與夜宴圖同，其制較現代所用者略長大，皆為六片，兩手合击，其發音當甚响。文獻通考樂考：“拍板長闊如手，大者九版，小者六版，以韋編之，胡部以為節樂，蓋以代拊也”。此為唐宋時拍板之形制。今福建“南音”音樂之拍板為五片，击法同，猶有古意。又見教舞圖（似亦唐五代人所繪，至遲當為北宋），舞女戴長翅幘頭，如歷代帝王象中趙匡胤所戴者然。窄袖纏腕而舞，中有一鼓，置案上，形制如今之單面鼓，紅漆描金，以槌击之，當亦節鼓之屬。

歌曲今曲四指韻：

歌謂謳也，令曲即小令，言令曲有四均拍，拍眼篇云：“一均有一均之拍”。搯，打也，似拍之輕者。如以拍為板，則搯類于眼，眼以鼓為節，故曰搯，又曰敲搯。

破近六均慢八均：

破即破子，大曲法曲用之，其篇幅類于引，近亦引也（引近或稱中調），言破及引近之曲凡六均拍，慢曲凡八均拍。慢之為言曼也，舒緩也。

均、古韻字。詞曲通常以兩句或三句為一節，以一節或兩節為一均拍，至此必住韻，且必有拍，故曰均拍。破近有六均拍，拍眼篇云：“引近則用六均拍”，此為官拍，官拍之外有艷拍，艷、羨也，有餘溢之義。官拍猶正板，艷拍猶贈板。

六八之數，以大概言之耳。詞中長調，可至二十拍，拍眼篇云：“拍有前九后十一，內有四絕拍”，是官拍十六而絕拍四也，可知慢曲中亦必有十拍、十二拍、十四拍者，又必有在二十拍之外者。詞中最長之調鶯啼序有十八韻，戚氏有二十五韻，六州歌頭有多至三十四韻之體，決不止二十均拍。

官拍絕拍分輕重：

官拍為正板，當重，絕拍為贈板，當輕，打時分輕重以別正贈。

七敲八指撥中清：

撥為大曲法曲中之片名，散詞已不可歌，大曲法曲更不可歌，如何七敲八指，如何撥中清，俱不可知。

大頓聲長小頓促：

言逢大頓處歌聲須較拖長，遇小頓處歌聲可較短，此就相對的比較而言，非小頓絕對的急促也。頓亦即住，小住當一字，大住當二字，即大頓聲長小頓促之意。

小頓才斷大頓續：

慢曲結尾及均拍所在，往往譜以 $\frac{X}{7} \times \frac{X}{9}$ 7即小頓，9即大頓，此即小頓才斷大頓續。頓者，于此須略作停頓、頓挫、頓氣也。

大頓小住當前住：

大頓即大住，記號為9，小住記號為11，大住用于慢曲，小住用于引近，皆于住韻處用之；凡大住小住無有不当韻者。住韻處除用大小住外，亦用7，7亦小頓也。

丁住無牽逢合六：

丁即打，記號為7，亦偶作7，逢7須下一指，故曰打，住、大小住也。合六為二譜字，如何無牽不可知。

慢近曲子頓不迭：

言無論慢曲近曲，其頓皆不迭用也。大住、小住、打皆為頓，不可迭用，在姜譜中，9 11 7三號確無迭用之例，亦無相互迭用者。

歌風連珠迭頓聲：

似云歌逢連珠則頓聲可迭。如何是連珠，如何是風，乃至頓如何迭，俱不詳。

反掣用時須急過：

反與掣，記號為ノ、ノ，反為三連音符，以三聲合一拍，掣類十六分音符，以二聲合半拍，其時間較為短促，故云“須急過”也。

折拽悠悠帶嘆音：

拽即折，折之記號為フ，為豁起之裝飾音。以二聲合一拍，類于八分音符。逢フ

处不可急过，须悠悠然有长歌咏叹之意。夕之上下多同声字，曲至尾声，使一长腔，声一长易于平直，乃在中間折上一折。拍眼篇云：“盖其曲将终也，至曲尾数句（疑“字”之說），使声字悠揚，有不忍絕响之意”。折之用，即在“使声字悠揚”；“不忍絕响”，犹悠悠带叹。叹原本作汉，訛。

頓前頓后有敲打：

似謂頓前及頓后，須敲打以为节，其詳不可知。

声拖字拽疾为胜：

关乎謳曲，不論。

抗声特起直须高，抗与小頓皆一揅：

抗、指旋律中突然跃高处，言此音須特別提高，不可苟且。凡逢抗及小頓处，皆須一揅，以醒眉目。

腔平字侧莫参商、先須道字后还腔；字少声多难过去，助以余音始撓梁。忙中取气急不乱，停声待拍慢不断；好处大取急留速，拽则少入气转换。哩字引渔罗字清，住乃哩罗顿嗒哈：

以上十句言唱法，不論。

大头花拍居第五：

头、换头也，亦称过变。慢曲八均拍，至换头处恰为第五拍。大头殆指句长句多之头，不藏短韵者。花拍疑即艳拍，言在大头上加艳拍，适为第五拍，而以换头处官拍为第六拍也。

迭头艳拍在前存：

迭头殆指节拍紧密之头，越两三字即有韵有拍，无异迭用两头，与大头不同。迭连两拍，除官拍外，須加一艳拍。其艳拍当在官拍之前，其义与上句同。

举未輕圓无磊块，清波高下縈縈比；若无含韵强抑揚，即为叫曲念曲矣。

亦关謳法，不論。沈括梦溪笔談卷五：“声无抑揚，謂之念曲；声无含纏，謂之叫曲”。

宮譜考訂

一、考 譜

鬲溪梅令(仙呂調)

朱本令フ人今ム一令齊_豆齊一么スフ人令ウマ_叶ラ一入今ウ令

陸本令フ人今ム一令齊_豆齊一么スフ人令ウマ_叶ラ一入今ウ令

張本令フ人今ム一令齊_豆齊_叶一么スフ人令ウマ_叶ラ一入今ウ令_吉

好花不与_豆帶_叶香人浪_叶粼粼又恐春风归去綠成阴玉鈿何处尋

朱本令フ人今フ_豆盼_叶齊_叶齊_叶一么スフ人今ウマ_叶ラ一入令ウ令

陸本令フ人令フ_豆盼_叶齊_叶齊_叶一么スフ人今ウマ_叶ラ一入令ウ令

張本令フ人今フ_豆盼_叶齊_叶齊_叶一么スフ人今ウマ_叶ラ一入令フ令_吉

木蘭双桨夢中云小橫陈漫向孤山山下覓_叶盈盈翠禽啼一春

案：仙呂調，宋律名夷則羽，用王瓦合四王上尺六五，結聲上。

張本指張奕樞刻本，陸本指鍾鐸刻本，朱本指朱孝臧刻本，以下依此次序排列，不再注明。譜字亦仅录張本為准，有不相同者則并录之，以便對勘；相同者不录。

譜字校勘，亦一以張本為主，他本有訛誤處，不一一說明，凡見與張本不同處，悉据張本改正可也。

勻、豆、吉為韻、逗、結之簡寫，下同。

小橫陈，汲古閣本、歷代詩余、皆作水橫陈。帶字陳刻本作帶，又仙呂調誤作仙宮調。本書重在譜字譜号，故文字之校勘从略，不備述。

此詞上下闕同，其譜字可對勘。

阴旁譜字當从盈旁作ム，蓋脫一點。夷則均不用勻。

浪旁譜下記号，當如小旁作フ。

啼旁記号當如何旁作フ。

案：||為小住，當用于住韻處，フ為打号，可用于非住韻處，故好旁浪旁去旁與下闕木

当作𠂇,亦非,說見下。

此詞除換頭二句外,上下闕同,可互校。

綠旁譜厶,誤,當从他本作人,形似致誤。

桃旁譜當如潮旁譜作ㄣ,非ㄣ。

人旁譜ㄣ,譌;時旁譜ㄣ,亦譌,俱當如他本人旁譜作ㄣ,亦形似也。

鸞吟燕舞句,張本朱本皆作六凡凡六,陸本獨作六凡六尺。案此詞除兩結外,其他住韻處皆用尺,則舞旁亦當用尺,陸本不說。同時燕旁譜亦當從陸本作六。但陸本亦有誤處,燕旁久下多一ノ号,下句算旁人字又誤作ㄣ。案ノ号本為舞旁之人字,誤多一小點。又誤與久字合併,因缺一字,遂將算旁之人字提上,另增ㄣ字于算旁,致成此誤。張本亦誤在合併,而增一ㄣ字于燕旁。朱本同陸本,而將人字訛作ㄣ号。經此整理,可知鸞吟起七字之旁譜當為久ㄣ久人ㄣ久。舞旁之人不再有音節記号。案姜譜例:凡換頭處首句藏短韻而第二句亦叶韻者,則短韻處必有住号,第二句多无記号,如江國、正寂寂,猶有、画船障袖,皆一有一无,非皆住韻處必有拍号也。“大头花拍居第五,迭头艳拍在前存”,可証。

上闕憩字用尺,可見算字亦當用人。

同理,路旁譜張本作𠂇,不誤,他本作𠂇,非是。虽厶為夾鍾羽之結声,但从六突然下降八度至合,复突然上升八度至六,在旋律上亦非所宜,應從張本。春旁譜各本皆誤,當如成旁作厶,乃一點拖長致誤。

又詞之兩結,當用結声字固矣,但句中住韻處,每不用結声字,如鬲溪梅令之人、鷺、阴、云、陈、登,凡六韻皆用六或合。六、合者,夷則均之中音也。如本詞除兩結外,其他五韻皆用尺,尺者夾鍾均之中音也。余統計姜譜,凡住韻處大多數用中音或下中音,有另表統計說明,此处不贅述。此中消息,對於古代音樂之研究,似不无價值,于校譜工作,亦有甚大之幫助也。

拂字去字暮字旁譜他本俱作ㄣ,為緊五加ㄣ号,張本作ㄣ,同。

風歸二字非韻,不當用ㄣ号,用ㄣ為宜,說已見前。

又康熙詞譜不收此詞,有杏花天而无杏花天影,蓋其時館臣猶未見足本之白石集也。杏花天調无“待去”,“日暮”二短句,他處亦微異。此調為白石以杏花天改制,加“影”字以別之。

張文虎校:此調用一、厶、人、ㄣ、ㄣ、厶、マ、ㄣ、ㄣ、十字,而兩結皆用久,以中呂調乃夾鍾羽也。用夾、仲、林、南、无、黄、太,七律,于今法為用四乙上尺工凡六五乙上十声。

厶工相去六声太远,厶疑當作厶,時旁ㄣ,夾均无用ㄣ字,人旁ㄣ亦模糊,疑并當作ㄣ。

春旁ㄣ當作厶,或作ㄣ,作ㄣ,后成旁同。風旁厶當依歸旁作ㄣ。舞旁乃𠂇,上桃旁作

ウ

ウ

ウリフウヲ人レ可フ一入フ人ノ人リフウ人フ人レ一入フ么マ人レ可
句 叶 豆 叶 句 句 豆 吉
 公来領客梅花能劝花长好愿公更健便揉春为酒剪雪作新詩拚一日繞花千轉

案高平調宋律名林鍾羽，用尺工凡四一勾至五，結声一。

張文虎云：“香旁ム案林鍾均不用合，疑当如后段花旁作尺”，非是。又云：“梅旁ヲ案林鍾均不用豆，疑誤。日旁么案林鍾均不用上，疑誤”，是。

案香旁譜作レ，乃勾字微挑，他本作勾可証。非ム字也。梅旁譜当如他本作ウ。日旁譜疑原本作ウ，凡字加フ号，惜紅衣餘旁譜亦为ウ，而隨本朱本正作フ，フ字斜书作フ，加フ号，因成フ，遂作么。姜譜于逗句处每用打号，此处正合。詞譜高花句无高字，亦作七字句，則日与吐相对，吐字正作フ，惟此多一フ号耳。

詞譜下関第二句作梅下花能劝，云从詞緯改正，于是上下関字句完全相同。

領客朱本作領略。

案全詞除雪片散入溪五字与后関領客梅花四字，又高花二句与后関結句皆不同外，其他各句同，譜字亦同，可互勘。

首疏字譜当如公字譜作ウ，他本皆作么，案林鍾均不用上字，显然錯誤，当从公旁。原譜多一フ号。按フ号之用法，无有用在首句第一字者，当去之。

玉梅之梅与春字对，当从春字譜作フ，形似而譌也。

已旁譜他本皆訛，張本作マ，是。

凡旁譜应如下関为旁譜作ウ，不带打号。怨旁譜当如作旁譜不带打号。

风旁譜不当用住号，住号无有不住韵，惟此处板疏，可改フ号，詩旁同。

張文虎校：按此林鍾羽也，其用七律，并与越九歌龐將軍章同，于今法用合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五，九声。溪下疑衍拍。有玉梅二句，与后段句字旁譜并同，梅旁フ，疑当依后譜春旁作フ。怨旁今以后段住字旁譜推之，フ当誤增。香旁人。詩下脫拍。千旁亦当如前段フ。高平調无么字，当是レ。

此調前后段各五拍，似嫌太促，宜于前段鎖下、树下、吐下，后段好下、酒下、日下，各加一拍，共十六拍，音节較舒。

霓裳中序第一(商調)

公

公

人么マ一入マ妙マム入ウ奇一マ么マ一リマ一マ么ウ久リ マ何ウ久リ各マ么入
句 叶 叶 句 叶 叶 叶
 亭阜正望极乱落江莲归未得多病却无气力况纨扇渐疎罗衣 初索流光过隙叹杏梁

奇

カウ

子

公

奇

カ么

子

ウ

公

久叶人么フリ今人么入リ人カウ久叶 久叶可久ウ奇マ各マ入么一入フ人么マ么
叶 句 句 叶 叶 叶 叶 叶 叶
 双燕如客人何在一帘淡月仿佛照颜色 幽寂乱蛩吟壁动庾信清愁似織沉思年少浪

リ么么入リマ入リスウ久久叶久

フ

リ么入リマ入人リスウ久久叶久

フ

久么一フ人么 一カ么么入リマ入人リスウ久久叶久フ人多リ入一ムマ么叶 久叶
叶 句 叶 叶 叶 叶 叶 叶 叶 叶
 迹笛里关山柳 下坊陌墜紅无信息漫暗水涓涓溜碧漂零久而今何意醉臥酒 壚側

案商調宋律名夷則商，用至瓦合四正上尺六五益，結声凡。

案此为法曲之序，音节与破、引为近，不与慢詞同科。詞源拍眼篇云：“外有序子，与法曲散序、中序不同，法曲之序一片，正合均拍，俗傳序子四片，其拍頗碎”。霓裳羽衣正法曲，此其中序。觀其兩結及均拍处不用大住，可見与慢詞有別。

宋王灼碧鷄漫志云：“曲遍声繁，名入破”，中序犹入破，故此曲亦声繁拍促。

詞譜注云：“唐白居易霓裳羽衣舞歌云：‘散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞；中序擘騷初入拍，秋竹吹裂春冰坼’。自注云：‘散序六遍无拍，故不舞，中序始有拍，亦名拍序’。宋沈括笔談云：‘霓裳曲凡十二迭，前六迭无拍，至第七迭方謂之迭徧，自此始有拍而舞’。按此知霓裳曲十二迭，至七迭中序始舞，故以第七迭为中序第一，盖舞曲之第一徧也”。

白石自序云：“于乐工故书中得商調霓裳曲十八闕，不暇尽作，作中序一曲傳于世”。周密齐东野語記所見混成集中霓裳曲凡三十六段，各家所記片段数多有不同，惟南宋时尚有霓裳譜，盖无疑焉。

張文虎云：“叶韵处多脱拍，字譜亦多淆乱，无可整理”。

江蓮历代詩餘及四庫文津閣本均作紅蓮。却詞譜作怯。

案此詞上闕，各本譜字悉同，惟佛旁譜稍有參差，細审之，盖フ加フ号也。

夷則均不用レ，索旁譜訛，疑么脱去一撇，此系均拍所在，他处多用么，可照改。又均拍所在，应增リ号。

后闕譜字，确多淆乱。乱旁譜为フ加フ号，应照他本作マ。

蚤旁譜为久加ノ，三本皆然。但反号未有用在联詞下一字之例，且其上一字用打号，亦无此用法，又其下一字反而向上二度，与反号之用法亦不合，疑为掣号之誤，惟本詞中只有反号而无掣号，故未敢臆断，姑仍之，存疑可也。

庚旁譜为么加ノ，張本說，应照他本改正。

吟旁譜为ヲ，乃高五，張本不誤。

坊旁譜張本作フ，微譜，当作マ。

墜紅句譜，当悉依張本。隨本少一么字，因将以下各譜字递升一位，直至下句涓字为止，凡訛九字，以致息字脫拍，信字多拍。案フ号恒用于句讀处，張本是。朱本此句亦作么入リマ，与張本同，可証。朱本于息旁脫一多字，因之脫拍，又将以下各字递升一位，亦至涓字止凡訛六字。与隨本如出一轍。因少一字，遂于涓旁加久字以足之，誤也。故于隨本墜旁加么，朱本息旁加多，复将各譜字依次退下一位，再去第二涓字旁之久字，則釐然矣。嘯山未将各本用排比法以整理之耳。

本詞自叹杏梁以下与后闕漫暗水至結，字句皆同。試将譜字对照之，則完全不同，盖此为法曲中序中之一偏，原曲不分上下迭，故字句同而譜字不必相同也。白石自度曲，字句同而譜字不同者，亦偶有之，不足为怪。

又此詞起韵处无拍号，下力字客字及后闕之織、陌、碧皆然，故嘯山謂为“叶韵处多脫拍”。以理而論，叶韵处当有拍，尤其是均拍所在，不当脫拍。极字首句即起韵，依姜譜通例，当加フ号，力字亦当加フ号。餘客字織字陌字碧字皆均拍所在，悉当加ハ号。如此方足八均拍之数，否則未免太疏。且其疏密情形亦欠适当。

何旁譜当依他本作フ，从众也。

酒旁譜当依照旁譜改用フ号。

張文虎校：夷則商所用七律与越九歌曹娥章同，于今法用低工、低凡、合、四、乙、上、尺、工、凡、六、十声。极旁韵句，当有底板，力韵即后段迹韵，亦当有底板，皆失之。

一ハ不連属，当亦是可相連。

么ヲ太远，疏旁疑マ，然久リ下不应接マ，初旁マ恐亦誤。

夷則均无レ字，索旁ハ当有誤。

后段陌旁作么，客韵与后段碧韵俱失底板。

人旁乃フ字。織旁人失底板，陌旁么失底板。坊旁乃フ，另フ当移陌下。マハ当如前段作人マ。

此詞前后段句調大略相同，而旁譜各別，恐有錯誤。

音，用在上主音者极少，其他无有。案フ字为夹鍾均之变徵，乃下属音，姜譜中更无用フ号之例。故上青字及深字旁譜，一律改作フ为是。陆本朱本深旁譜即如此，可从。惟其上青字旁譜作フ，乃誤。

麦旁賦旁作フ号亦非，案小住号止用于令近曲中，且此处非頓逗处，即令近曲亦不用小住，盖フ号形似致譌。于是麦青青三譜号，一打号，一反号，一大住，在住韵处正合用法。中間反号能不用尤佳，因夹在两个同声字中間，此フ字本身，正合慢詞中“有折无号”之暗折法，更不須其他記号矣。惟在句中住韵处，能花俏些亦佳，倘在两結，去之为妥。

昏旁記号作フ，フ为大住，同フ，无用在句中者。当如邊字作フ。全詞惟此末尾二句上下闕同，譜字亦同，可对校也。

吹与年对，譜字皆作フ，惟年旁有フ号，去之为是，因其上下无延时記号，用法不合也。

兵字为均拍所在，其地位与声字相对。声字作勾，誤，夹鍾宮不用勾，当如兵旁作△，脱一点也。据統計，凡住韵处姜譜多用中音及下中音，△字正为夹鍾均之下中音。既为均拍所在，不可不有フ号，兵旁当增，声旁当改。

无旁譜張本微譌，盖フ字也。

鄭文焯角藥兩字考音云：“案：此曲近人和者多于兩煞拍失其音节，当于入声字处为逗，旁譜可証……审此兩字旁譜，乃上字住，而管色应指字譜为打字也。……”叔問作此語，可知叔問于姜譜，实甚茫然，不如戴氏張氏远甚。此調据旁譜，实应于昏字边字逗，有旁譜フ号可証。前人皆所未曉。角藥旁作フ，乃凡字加折号，叔問疑为煞拍，一誤。更謂为上字住，二誤。叔問又云：“宋譜俗管以上作フ，折作フ”。以上作フ，乃因琴律說及詞源而云然，不知姜譜不同，未可执一。折作フ，不知何据。因以フ为上，以フ为住，故以フ为上字住，此大誤也。此处非韵，又在句中，何住之有？

万树詞律，已于角藥断句，不待叔問考音而后然。紅友云：“李彭老于漸黄昏二句，作叹而今，杜郎还見，应付悲春，句法平仄皆有异。”紅友此书，訂律甚严，其人又工曲，作杂剧傳奇二十餘种，其于姜譜，亦甚懵懵，至云：“此系石帶自度腔，从之为妥”，弥觉可笑。盖与叔問同是强作解人者也。詞譜上闕于昏字讀，下闕于藥字句，純从詞义，正以不强作解人为可喜。

下長亭怨慢后結，其情形与此完全相同。

張文虎校：夹鍾宮用七律，与越九歌王禹章同，于今法为四、上、尺、工、凡、六、五、乙、仕、九声。

处字下似当有拍。程旁フ，当作フ，フ乃大住也，見詞源。其餘凡旁譜下另有フ者皆フ之誤，惟乔旁、仍旁、乃高五字，詞旁乃五字。

暗

香(仙呂宮)

フ

フ

フ

久

フ

フ

么久||フム一么フ久||フク||ム一么人么||マク多||多么一フ久||多フム人么||マ
 旧时月色算几番照我梅边吹笛喚起玉人不管清寒与攀摘何遜而今漸老都忘却春风詞

||

フ

フ

||

フ

フ

金ム一么フ么多ク久一||フ||
 叶但怪得竹外疏花香冷入瑤席
 ||另么フ久フ||久||久一||フ||
 叶江国正寂寂叹寄与路遙夜雪初积翠樽易泣紅萼无

今 多 久 多 么 一 多 久 || 多 多 人 么 么 多 金 ム 一 么 多 || 多 多 多

今 多 久 多 么 一 多 久 || 多 多 人 么 么 多 金 ム 一 么 多 || 多 多 多

言耿相忆长記曾携手处千树压西湖寒碧又片片吹尽也几时見得

案:仙呂宮,朱律名夷則宮,用至、瓦、合、四、五、上尺、六、五、益,結声工。

許增云:“摘別本作折,吳毅夫次韵亦用折”。

此詞自梅边至竹外疏与夜雪至吹尽也字句譜字皆同,句法亦同。惟梅与夜之譜字不同,因在句首,可仍之。但另有一奇怪現象,也字断句,用フ号,于例合,疏字虽与也字相对,然非断句处而用フ号何也。再看“花香冷入”与“几时見得”之譜字,又俱作||久一フ,惟記号不同,前結瑤席二字似另外加上者然。字句不同而譜字相同,岂不奇怪?然而此种情形,在姜譜中尙有他例可寻,即如凄凉犯“將軍部曲遙遞度”与后闕“不肯寄与誤后約”譜字全同,而記号不同。沙漠二字似亦另外加上者然,且亦在前結,可称无独有偶。如此者尙有角招。記号之所以不同,乃一为結一为非結,非有錯誤。記号关乎节奏,結与非結,其节奏不同,故其記号未可强同,因此:疏旁,不当如也旁用フ号。

色字起韵,其旁譜各本不同,以張本为是。陸本脫落記号且誤作久,朱本誤作一而記号又誤。下笛字張本陸本皆作フ,朱本又作一,可見皆缺笔,而色字之为フ益无疑焉。下闕积字与笛字相对,亦作フ可証。

吹字花字譜为||字之別体,本书中多用||,应写正,以求統一。

管字旁譜,張本坏誤,他本作フ,亦非是,当如萼字作フ,可見作フ者亦以形似而誤也。

寒与言相对,譜字同而記号不一,其实フ号即フ号,皆“打”也。或以フ为打而以フ为反,非是,說詳另編。

了 了
 了 了
 一 了 了
 小窗橫幅

案此詞不注宮調，當與暗香同屬仙呂宮，觀用字及結聲皆合。花庵詞選注仙呂宮，汲古閣本陳刻本同。

詞譜胡沙改龍沙，蓋忌諱也。

陸本重作再，花庵詞選作重。案時重覺三字，旋律之進行，遞次下降，似用重字為宜。重為陽平聲，據劉復四聲實驗錄，平聲字發音後平拖下降；時字亦陽平聲，從時字之“尺”下降至重字之“上”，再降至覺字之“一”，節節向下，極為適合。再字去聲，據發音實驗，則由中點發音，曲折稍下，再曲折回上，達至最高點。照譜中旋律進行之趨勢，似不合宜，以用重字為妥。以昆曲中南曲言之，去聲字之唱腔，反自高而低，與四聲實驗不同。論宋詞，似根據四聲實驗為當。

譜中用五六者凡五處，以各本譜字參詳，皆為高五而非繁五，當改正。

宿字、獨字、綠字、幅字旁譜皆為フ加ㄣ號，有脫去一筆成一字者，當改正。不獨朱本如此，張本亦不免。此詞自枝上同宿至結與飛近蛾綠至結，字句譜字悉同，可對校。

自旁譜張本作フ，乃ㄣ之別體，觀下安旁譜可知。

慣旁譜作レ，三本皆訛，當如片旁譜作ム，乃脫去一點。又夷則宮不用勾。

香旁譜各本皆作ム，上闕來字作久。案：幽旁作フ，已旁作ㄣ，自フ突然下降九度至ム，（姜譜中无上下九度之例），再賦起七度至ㄣ，未見相宜，從來旁作久為是。

窗旁譜當同花旁作フ，與結為同聲字，中間一字折上二度，正合。張本獨訛。陸本花旁譜字謬。

竹屋二字譜應加大住，如此方足八均拍之數。此詞每兩句一均拍，此處已至第三句，不可再脫拍。

張文虎校：竹下脫拍。慣旁レ乃ム字。花旁乃フ字。

幽旁香旁當如前段作フ久，窗旁當如前段作フ。幅旁乃了。

此詞除換頭數字外，餘各前後相對。

郑文焯云：“考是解为黄鍾角，毕曲例用字譜一字。白石于排字（疑首字之誤）旁譜正合，其附以五字者，以寄清声也。又調中凡短拍并用黄鍾羽音南呂之工字为協，如起句瘦字次手字，下関之袖、候、旧字皆是，此字律久无能知之者”。案：以一加大住为一加五字，又以为寄清声煞，俱誤。叔問发为寄煞之說，实为臆說，短拍用黄鍾羽音南呂之工字一說，与余以中音下中音住韵之說暗合。惟叔問止知南呂之工，不知姑洗之一字耳。又此詞以一字結声，因而相混，欲得証明，当于他首求之。

張文虎校：西字衍，旁譜各降一字。君归之君依后段伤字当作ろ。过下不当有拍，疑当作ろ或力。前段袖下手下宙下后段袖下溜下候下酒下并脫底板。緲字借叶，回旁ノ准后結当作ム，扇旁ム字不接，当作人。时旁乃夕。問下拍当移心下。心字依前段人字，則当下拍小住。前旁当作レ。

徵 招（黄鍾徵）

久	リ	フ	タ	マ	フ	レ	人	フ	タ	ウ	夕	フ	人	レ	ラ	夕	ム	マ	ム	ラ	人	フ	リ	リ	人	レ	可	人							
句	豆	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句							
潮	回	却	过	西	陵	浦	扁	舟	仅	容	居	士	去	得	几	何	时	黍	离	离	如	此	客	途	今	倦	矣	慢	嬴	得	一	襟	詩	思	記
リ																																			
リ																																			
フ	リ	フ	タ	マ	フ	レ	人	フ	タ	ウ	夕	フ	人	レ	ラ	夕	ム	マ	ム	ラ	人	フ	リ	リ	人	レ	可	人							
句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句							
忆	江	南	落	帆	涉	际	此	行	还	是	逝	邈	刻	中	山	重	相	見	依	依	故	人	情	味	似	怨	不	来	游	拥	愁	鬢	十		
フ																																			
フ																																			
可	ム	マ	ム	ラ	人	フ	リ	フ	タ	ウ	夕	フ	人	レ	ラ	夕	ム	マ	ム	ラ	人	フ	リ	リ	人	レ	可	人							
句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句	句							
二	一	丘	聊	复	尔	也	孤	負	幼	輿	高	志	水	溪	晚	漠	漠	搖	烟	奈	未	成	归	計											

案：本詞小序云：“此曲晋史名曰黄鍾下徵調”。此說亦附会，其实黄鍾徵也。下徵当用倍律，此詞有清无浊，其非下徵可知。

張文虎曰：“案：此亦黄鍾正徵，不在二十八調中，用字与角招同”。宋无徵、角二調，此為白石所补，角招同。

又曰：“黄鍾徵虽不用母声，亦不可多用变徵蕤宾，变宮应鍾声（琮蓀案：此为白石小序中語，文虎引之，以資論列。）案：此詞八用合字，七用凡字，五用勾字，不为少矣。然无清声，只可施之琴瑟（琮蓀案：此亦小序中語）此詞又屢用六五”。嘯山駁之甚是，所謂以子之

更衰草起轉入道調。后闕自等新雁起轉入道調。是此詞前后闕字句不相同處為雙調，相同處為道調，頗整齊可觀也。

以上二說，原無抵牾齟齬之處，究屬以何說為近，尚未易斷定。余所提出之 Ξ 字用不用問題，因仙呂調亦用 Ξ ，仍難判別，惟后段認為雙調部分，則不見用 Ξ 。余又嘗以韻旁譜字與音階關係及フ号與音階關係之法則衡之，則接近前說，即以仙呂調犯雙調為合。此事且留待他日更有其他方法可加鑒別，或有其他證據可資信賴時，再行探討，俾此問題能達成一種定論。（下譯譜中从仙呂調犯雙調。）

想旁譜陸本朱本皆作 Ξ ，張本獨作五，不妨在組織上略作探索。 Ξ 者，名為緊五，實非五音，乃五之高八度音，如若正名，應稱下尖一。查本詞用“一”字處頗多，按之只具兩種組織：一為一六連用，一為一上連用，此用緊五之四處俱與六連用，可知甚合本詞之音節。當从陸朱二本作フ為是。

風旁譜均作フ，無此字，下“西湖上”、“等新雁”亦皆三字逗句，俱作人フム，可从。蓋脫一笔也。

一片离索與晚花行樂之譜字同，地位亦相當，惟記号不同，“一”旁譜字調，案晚旁譜為一加フ号，乃知脫落“一”字，僅存フ号也。此四字之譜為フムフム，各本微誤，當照改。

情懷正惡四字譜亦有模糊處，細辨之乃列フムフム。正旁譜頗似フ加フ号，實為フ加掣号，フ加掣号因形似而誤作打号，前已有之，僅拖連與不拖連一細微之區別耳。陸本朱本連作三打号，實誤。情字為緊五加反号，陸朱二本可从。

本詞更衰草至遲度與等新雁至結，譜字悉同，遲旁譜當依后旁譜作フ，不然將迭用二打号。

沙旁譜張本作フ，甚是。他本又連書作フ，非。追旁譜與沙旁譜情形正同。

念旁用大住，在換頭處用法甚合，因而疑念字讀入聲如捻，叶韵，通例如此也。

落字為均拍所在，宜改大住。

漫旁譜無此字，他本作マ加打号，細審之良是。

寫旁譜亦詭異，他本作么加掣号，良然。

約旁譜 \mathcal{A} 号當改フ，以求一律。

草旁譜作久，下闕雁旁譜作ム，細玩音節，在雙調部分多用 Ξ 六，或五六，音節高；道調部分音節低，可用ム。

起字、雁字亦皆用ム，可証。

張文虎校：道調宮者仲呂宮也，用仲、林、南、應、黃、太、姑，七律。雙調者夾鍾商也，用夾、仲、林、南、无、黃、太，七律。一用應、姑而不用无、夾，一用夾、无而不用姑、應，其住聲

則同用仲呂上字。又夾鍾用下一，姑洗用一，无射用下凡，應鍾用凡，譜字又无分別，然大約合用之，故曰犯。于今法則用合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五、乙、住、十一聲。

瑞鶴仙音節亦大略相同，宜合參之。

风旁当是了，然フム相隔太远，不能连属，而譜中屡见，疑皆人之誤文，人与ム形易混也。

角下当脱拍

一久远隔,当旁疑么字,后段匆旁同,或一当作7.

將下拍无謂，疑只是刁，后段不旁同此。調下拍矣，度下連拍，恐衍其一。追旁是刁。

以前段樓字例之，則凋下宜拍，又依怀字例，則写下宜拍。

漫旁是ㄣ，写旁是ㄣ或当作彡。

雁旁当如前段草旁作久，以前段結例之，則与下或誤下宜拍。

翠楼吟(双调)

少 以東查

4 少東翁

久_句川_句人_句公_句マ_句ム_句人_句么_句人_句余_句フ_句人_句フ_句ム_句マ_句フ_句多_句ク_句ア_句今_句シ_句余_句テ_句ヲ_句列_句々_句ム_句人_句ノ_句ウ_句マ_句
月冷龙沙生清虎落今年汉酺初賜新翻胡部曲听徒幕元戎歌吹层楼高峙看樵曲縈紅榜

3

३

ムヲム昨フ今久人ハマナ今人番人番フタハフム人ハ久ウハ人番フ人ハムマフ可
牙飞翠人姝丽粉香吹下夜寒风細此地宜有詞仙拥素云黃鶴与君游戏玉梯凝望久叹芳

么 夕 丁 夕 夕 丁 丁

3 7 3 2 1

久フ今多金ネ多久フムマ入药マムナム此フ今久人公マウ多人余吉
叶叶冠叶叶句句
草凄凄千里天涯情味仗酒祓清愁花消英气西山外晚来还卷一帘秋露

案双调宋律名夹钟商，用玉、上、尺、工、瓦、合、四、六、五、三，结声上。

詞譜詞仙作神仙，淒淒作萋萋，汲古閣本陳本陸本朱本俱同，可从。

汲古閣本花消作花嬌。

此詞自「漢醺」以下與「與君」以下譜字同，惟看「盤曲繁紅」與「仗酒祇清愁」句不同，自有誤。說詳下。

歌旁千旁譜为 𠂇 加 丿 号，張本遇此字必作此形式，疑原始写法如此，因避免 𠂇 字与 𠂇

号接連，故將 \parallel 字作二斜撇也。如 \times 多 $\frac{1}{2}$ 皆是。

层楼高峙与天涯情味对，譜字有不符，各本亦不一致，审之，实为 \times 多 $\frac{1}{2}$ ，乃选用三掣号，第四字用打号，与长亭怨慢韦郎去也四字之譜法完全相同。味字各本俱脱打号，应增。仗酒祓清愁与看楫曲纓紅譜字大不相同。經一再研究，始恍然有悟，原来：

味字各本俱脱打号者，因将打号作为仗旁譜字之故。フ号既占仗字地位，因將ムマ入之四字各降一位以訖之，終至缺一位置，乃將么字与フ字合并，致成 $\frac{1}{2}$ 形。倘將 $\frac{1}{2}$ 字拆开为么フ，以之分当清愁二字，將フ字还与味旁作打号，复將ムマ入三字各升一位，于是天涯至清愁之譜字为 \times 多 $\frac{1}{2}$ ムマ入之フ，与层楼二句完全符合。不加爬梳剔理，不能回復姜譜真面目，此校譜一事所以不可少也。

峙旁記号陆本朱本俱作 $\frac{1}{2}$ ，因之使人无可觉察，幸張本作フ，得到一种暗示，味字之所以脱拍，皆为移花接木，移至仗旁之故。一經排比对照，舛誤之由立見。

飞旁譜当如英旁作 $\frac{1}{2}$ 。

翠字气字为均拍所在，当加 $\frac{1}{2}$ 号。

張文虎校：ム入太远，疑ム当作么。此調亦フム屢見。而ム下接マ，断非入字之誤，疑当作么，脱去 $\frac{1}{2}$ 耳。

翠下似脱拍，詞旁是 \parallel ，素旁当是多，鶴旁当如前段年旁作マ。

情旁当如前段高旁作 $\frac{1}{2}$ ，味下脱拍，当移仗旁フ补之，ムマ入各当移上一格，对仗、酒、祓三字，愁旁 $\frac{1}{2}$ ，合二字为一，当移么对清字，フ对愁字。

此詞除換头外，餘俱前后相对，易于寻校。气下似脱拍。

一九五三年五月三日 琰葆校改一过。

玉 梅 令 (高平調)

[×] [×] ^一 ^一 [×] ^一 ^一 ^一 [×] ^一
 句 叶 叶 叶 句 句 句 句 句 吉
 疏疏雪片散入溪南苑春寒鎖旧家庭館有玉梅几树背立怨东风高花未吐暗香已远

[×] ^一 ^一 ^一 [×] [×] ^一
 句 叶 叶 叶 句 句 吉
 公来領客梅花能効花长好愿公更健便揉春为酒剪雪作新詩拚一日繞花千轉

霓裳中序第一 (商調)

[×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一
 句 叶 叶 叶 句 句 句 句 句 叶
 亭皋正望极乱落江蓮归未得多病却无气力况紈扇漸疏罗衣初索流光过隙叹杏梁双燕

^一 [×] ^一 [×] ^一 ^一 [×] ^一 [×] ^一
 叶 句 句 叶 叶 叶 叶 叶 叶 叶
 如客人何在一帘淡月仿佛照顏色幽寂乱蛩吟壁动庾信清愁如織沉思年少浪迹笛

^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一
 句 叶 叶 叶 叶 句 句 句 吉
 里关山柳下坊陌墜紅无信息漫暗水涓涓溜碧漂零久而今何意醉臥酒樓側

揚 州 慢 (中呂宮)

[×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一
 句 句 句 句 句 句 句 句 句 句
 淮左名都竹西佳处解鞍少駐初程过春风十里尽薺麦青青自胡馬窺江去后廢池乔木犹

^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一
 叶 豆 句 叶 吉 叶 句 叶 句 句 句
 民言兵漸黄昏清角吹寒都在空城杜郎俊賞算而今重到須惊縱豆蔻詞工青樓夢好

[×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一 [×] ^一
 叶 句 豆 叶 豆 句 吉
 難賦深情二十四桥仍在波心蕩冷月无声念橋边紅藥年年知为谁生

暗香(仙吕宫)

么々リヲム一么フ々リフ二リム一么人么ウマ多々リ多么一多々リ多フム人么ウマ
 旧时月色算几番照我梅边吹笛唤起玉人不管清寒与攀摘何逊而今渐老都忘却春风词
 多ム一么フ么々リ々一多リあ 二リ多么フ々フ二リ々一多フ二リあム一么人么ウマ
 笔但怪得竹外疎花香冷入瑶席 江国正寂寂叹寄与路遥夜雪初积翠樽易泣红萼无
 多々リ多么一多々リ多フム人么ウマ多ム一么フ么多二リ多フあ
 言耿信忆长记曾携手处千树压西湖寒碧又片片吹尽也几时见得

疏影(仙吕宫)

多々リ多ム一么フ々リフ二リム一么人么ウマム二リ多リ多々リ多フム么マ一么フ
 苔枝缀玉有翠禽小小枝上同宿客里相逢篱角黄昏无言自倚修竹昭君不惯胡沙远但暗
 多々フ人多フム人么一多々リ々一多リあ 二リ多々リ多二リ多一么多二リ多二リあム
 忆江南江北想佩环月夜归来化作此花幽独 犹记深宫旧事那人正睡里飞近蛾绿莫
 一么人么ウマム二リ多リ多々リ多フム么マ一么フ二リ多フ人多フム人么一多々リ多
 似春风不管盈盈早与安排金屋还教一片随波去又却怨玉龙哀曲等恁时重覓幽香已入
 一多二リあ
 小窗横幅

惜红衣(黄钟宫、无射宫)

二多么多入么入多多々多入フ人多入么多么多今多ア今二入フ多々多今多多入么
 簟枕邀凉琴书换日睡餘无力细洒冰泉并刀破甘碧墙头唤酒谁问讯城南诗客岑寂高树
 人二多々多多 多今多多二多入么多々多ア人一多二多多么多入多々多
 晚蝉说西风消息 虹梁水陌鱼浪吹香红衣半狼籍维舟试望故国眇天北可惜柳边沙
 多么二多多多入二么多入么入多多
 外不共美人游历问甚时同赋三十六陂秋色

角

招 (黃鍾角)

ア人ヲスリフムマム一^一シヲム一^一マムラ一^一人々^一サ^一フ人^一外^一ヲ^一今^一今^一ヲ^一ム一^一リ^一ヲ^一マ^一レ^一す
句 句 叶 叶 句 叶 叶 叶 叶
 为春瘦何堪更繞西湖尽垂柳自看烟外岫記得与君湖上携手君归未久早乱落香紅千亩
 ムマ一^一マム^一ヲ^一リ^一ス^一リ^一フ人^一レ^一ヲ^一シ^一ヲ^一ム一^一今^一ヲ^一ス^一リ^一フムマム一^一シ^一ヲ^一ム一^一
叶 叶 句 吉 叶 叶 句 叶 叶
 一叶凌波縹緲过三十六离宮遣游人回首 犹有画船障袖青楼倚扇相映人爭秀翠颯
 マム一^一ラ^一人^一々^一リ^一フ人^一外^一ヲ^一今^一今^一ヲ^一ム一^一リ^一フ^一マ^一ムマム^一ヲ^一リ^一ス^一リ^一フ人^一レ^一
叶 句 叶 叶 叶 叶 叶 句 句 句
 光欲溜爱着宮黄而今时候伤春如旧蕩一点春心如酒写入吳絲自奏問誰識曲中心花前
 一^一ヲ^一
 吉友

徵

招 (黃鍾徵)

スリ^一フ^一ム一^一マム^一フ^一レ一^一人^一フ^一今^一フ^一ス^一リ^一フ人^一レ^一ヲ^一シ^一ヲ^一ム一^一マム^一ヲ^一人^一フ^一リ^一フ人^一レ^一ヲ^一人^一
句 句 句 叶 叶 叶 叶 叶
 潮回却过西陵浦扁舟仅容居士去得几何时黍离离如此客途今倦矣漫贏得一襟詩思記
 フ^一リ^一フ^一マ^一ム一^一今^一フ^一今^一 フ^一今^一フ^一リ^一フ^一マム^一フ^一レ一^一人^一フ^一今^一フ^一ス^一リ^一フ人^一レ^一ヲ^一シ^一
句 句 吉 叶 句 句 叶 叶 句
 忆江南落帆沙际此行还是 迢迢剡中山重相見依依故人情味似怨不来游拥愁鬢十
 一^一ヲ^一ム一^一マム^一ヲ^一人^一フ^一リ^一フ人^一レ^一ヲ^一人^一フ^一リ^一フ^一マ^一ム一^一今^一フ^一今^一
叶 叶 叶 句 句 吉
 二一丘聊复尔也孤負幼與高志水蕩晚漠漠搖烟奈未成归計

秋

宵

吟 (越調)

リ^一フ人^一ム一^一人^一フ^一リ^一フ人^一リ^一今^一ヲ^一マム一^一人^一フ^一リ^一ス^一リ^一ス^一多^一 引^一フ人^一ム一^一人^一フ^一リ^一フ人^一
句 句 叶 句 吉 句 叶 叶
 古帘空墜月皎坐久西窗人悄蛩吟苦漸漏水丁丁箭壺催曉 引涼颯動翠葆露脚斜飛
 リ^一今^一ヲ^一マム一^一人^一フ^一リ^一ス^一リ^一ス^一多^一 引^一フ^一今^一一^一人^一フ^一マム^一一^一人^一フ^一リ^一一^一人^一フ^一リ^一ス^一多^一
叶 句 句 吉 叶 句 叶 句 句
 云表因嗟念似去国情怀暮帆烟草 帶眼銷磨为近日愁多頓老衛娘何在宋玉归来更
 引^一ス^一多^一フ^一ス^一引^一フ^一今^一一^一人^一フ^一人^一フ^一マム^一一^一人^一引^一フ^一人^一ス^一リ^一ス^一人^一フ^一多^一
叶 叶 句 一 句 吉
 地暗螢繞落江楓早嫩約无凭幽夢又杳但盈盈泪洒单衣今夕何夕愁未了

以声律之事，最易失傳；嗣氏但記鏗鎗，不能言義，矧至今日，并鏗鎗而无之，古乐之探索較難，要事实也。

惜乎白石詞中有譜者止此十七首，若当时將旧調悉注譜字，則可得五十余調，寧非佳事！且我人进行研究时，材料愈多，則其結論愈近正确。尝鼎一臠，正以未得大嚼为憾。然而安知他日竟有类似敦煌石室之宝藏发見耶？又安知不在“乐工故书中”复得“古音”耶？則斯編也，謂为宋譜研究之开端可也。

譜中工尺，即音响之高低，音节記号，即声調之疏密，一縱一橫，曲譜之組織已告完备，再加上拍板記号，便可以付鼓板。故白石譜看似簡單，其实不簡單。或人以为只有工尺，并无节拍，实为誤解。譜中速度至迟为四拍，至速为四分之一拍，惟十之七八为一字一拍，虽有若干增减时記号，从中調剂，然用得甚少，音节暉緩，乃意中事，而且一字一声，音調簡單，亦必然者也。

为欲明了宋代歌詞之真相，故于譯譜时对原譜绝对忠实，因謹守下列諸原則：

一 譜字之高低，音节之快慢，悉照原譜，不擅自改动一任何譜字或譜号（訂誤处当然例外）。

二 旋律上或有不和譜处，亦一仍其旧，不改易一字。

三 一裝飾音之微，不增亦不損，一小节拍之微，不加亦不减，任何一音一拍，务求其有来历，不杜撰。

四 惟分节时，节拍如有不整齐处，則于住号之后偶尔增加一休止符，以求完整，此在技术上不得不如此。

在譯譜之后，对白石譜又增加几多認識并获得証实：

1. 原譜拍子甚整齐，譯时頗为順利，往往恰为整齐之拍数。

2. 打号合声字为两拍，遇有掣号，則合为两拍，均于譯譜时获得証实，以下各点同。

3. 小住合声字为两拍。

4. 大住合声字为三拍，遇有掣号，則合为三拍。可知掣号之减时，乃减其本身应得之时值。

5. 有折号字，两声合一拍，折向上。

6. 有掣号字，两声合半拍，掣向下，迭用时类推。

7. 有反号字，三声合一拍，豁上复回下。

以上几点，于譯譜时頗为恰当，梦溪笔談、詞源、事林广記所述俱可信。

8. 慢詞两結，往往須加休止符以完足一小节，甚为合式。

9. 換头处，往往恰为四拍。

10. 大住前第三字，往往有打号或住号，須于此小頓，拖长其時間，再經一折，然后入大頓，所謂“小頓才断大頓續”也，与讴曲旨要之說符合。

11. 有若干字須著重或特別注意者，往往有打号，以拖长其声腔，且当头一指，最易醒目。

白石当时之伴奏乐器为：簫、管、笛、觥栗等，节拍亦用鼓板。所以譯譜时凡原譜有打号处則加一鼓(号d)，原譜有住号处則加一板号(×)，以符原有音节。鼓号多加于头，在一字发音之初，迎头一击，所謂打前拍也，犹昆曲之迎头板。板号必加于末，在一腔拖毕之后，戛然一指，以示結束，所謂打后拍也，犹昆曲之截板。在实际演奏时，自可斟酌損益。

唐燕乐所用之律，自肃宗时起至唐末，为魏延陵律之下徵，此魏延陵律下徵之高度，并无尺度可以計算，在比較上則知与鉄尺律相等，則其高度为 $*C' -$ ，亦可作 $C' +$ 。白石歌曲之高度不明，依常理論，应相同于南宋教坊律，然而南宋教坊律之高度亦不明，依理而論，应相同于北宋教坊律，則其高度为 $*D' -$ ，此为北宋教坊后律之高度，比唐乐高二律至三律，比宋太常乐低三律或二律。今为譯譜便利計，决定以 C' 为唐乐之黄鍾，以 $*D'$ 为白石歌曲之黄鍾，此黄鍾相当于唐乐之夹鍾，蔡元定論燕乐本有：“以夹鍾为律本”之說，但唐乐用下徵，所謂黄鍾者实为倍林鍾，配以譜字“合”字，于是所謂夹鍾者实为倍无射。是故、就唐代燕乐律說（太常律同），宋教坊后律的黄鍾实为唐乐之倍无射，此 $*D'$ 为唐乐倍无射之高度，亦即宋教坊后律黄鍾之高度（白石譜同），宋人即以“合”字配之。（以上各点，均詳拙著燕乐与燕乐調探微一书，茲不贅述。）因此，唐乐的正黄鍾宮实为 F ，于譜字为“上”。于是得如下一表，作为譯譜的基础。表中所注簡譜音名，概从徵調音阶定音，既便譯譜，又利歌唱。

高 度 宋教坊后律 (白石歌曲同)	$*D^1$	E^1	F^1	G^1	A	B	C^2	D^2	E^2	F^2
譜 字	合	四	一	上	勾	尺	工	凡	六	五
仙 呂 調 用字	合	四	正	上 (稍声)	尺	至 (均)	无	六	五	五
$*G$ 調	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1
中 呂 鍾 調 用字	合	四	正 (均)	上	尺	工	无	六 (結)	五	五
$*D$ 調	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4
双 鍾 調 用字	合	四	正 (均)	上 (結)	尺	工	无	六	五	五
$*G$ 調	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4

高 (林)	平 (鍾)	調 (羽)	用字	合	四	一 (結)	勾	尺 (均)	工	凡	五	五
G 調				7	1	2	3	4	5	6	7	1
商 (夷)	則	調 (商)	用字	合	四	上		尺	正 (均)	瓦 (結)	六	五
D 調				6	7	1	2	3	4	5	6	7
中 (夾)	呂 (鍾)	宮 (宮)	用字	合	四	上 (均、結)		尺	工	瓦	六	五
F 調				2	3	4	5	6	7	1	2	3
正 (中)	平 (呂)	調 (羽)	用字	合	四 (結)	一 上 (均)		尺	工	凡	六	五
F 調				1	2	3	4	5	6	7	1	2
越 (无)	射	調 (商)	用字	合 (結)	四	一 上		尺	工	瓦 (均)	六	五
D 調				5	6	7	1	2	3	4	5	6
仙 (夷)	呂 (則)	宮 (宮)	用字	合	四	上		尺	正 (均、結)	瓦	六	五
B 調				6	7	1	2	3	4	5	6	7
无 (俗稱黃鍾宮)	射	宮 (宮)	用字	合	四	一 上		尺	工	瓦 (均、結)	六	五
D 調				5	6	7	1	2	3	4	5	6
角 (黃)	鍾	調 (角)	用字	合 (均)	四	一 (結)	勾	尺	工	凡	六	五
G 調				4	5	6	7	1	2	3	4	5
徵 (黃)	鍾	調 (徵)	用字	合 (均)	四	一	勾	尺 (結)	工	凡	六	五
B 調				4	5	6	7	1	2	3	4	5

白石自度曲十七首，所用宮調凡十二，悉如上表。將表中各調之用字對譯現代各調之七音，再合之音節記號之用法，依訂正譜譯成現代之簡譜如下：

♭A $\frac{4}{4}$

鬲溪梅令

仙吕调(上字调)

\dot{d} \dot{d} X \dot{d} X \dot{d}
 2 - 4 3 | 2 - 6 1 | 2 - 6 - | 7 6 - 0 | 1 2 6 4 | 3 2 - 1 3 |
 好 花 不 与 啼 香 人 浪 粼 粼 又 恐 春 风 归 去 绿
 X \dot{d} X \dot{d} \dot{d} X \dot{d}
 7 6 - 1 | 3 2 - 1 3 | 2 - - 0 | 2 - 4 3 | 2 - 6 1 | 2 - 6 - |
 成 阴 玉 钿 何 处 寻 木 兰 双 桨 梦 中 云 小
 X \dot{d} X \dot{d} X
 7 6 - 0 | 1 2 6 4 | 3 2 - 1 3 | 7 6 - 1 | 3 2 - 1 3 | 2 - - 0 ||
 横 陈 漫 向 孤 山 山 下 觅 盈盈 翠 禽 啼 一 春

♭E $\frac{4}{4}$

杏花天影

中吕调(六字调)

\dot{d} X X \dot{d}
 6 7 6 4 | 4 2 7 6 | 6 6 3 2 | 6 4 6 5 6 | 6 6 7 i | 4 6 5 3 |
 绿 丝 低 拂 鸳 鸯 浦 想 桃 叶 当 时 唤 渡 又 将 愁 眼 与 春 风
 \dot{d} X X
 3 6 4 - | 2 3 2 7 | i 3 2 - 0 | 4 2 6 - | 2 i 2 6 | 6 3 2 6 |
 待 去 倚 兰 橈 更 少 驻 金 陵 路 鸳 吟 燕 舞 等 潮 水 知
 X \dot{d} \dot{d} X
 4 6 5 6 - | 6 7 i 4 | 6 5 3 - | 6 4 - 2 | 3 2 7 i 3 | 2 - - 0 ||
 人 最 苦 满 汀 芳 草 不 成 归 日 暮 更 移 舟 向 甚 处

A $\frac{4}{4}$

醉吟商小品

双调(上字调)

X
 6 4 6 5 7 | 6 5 2 7 | 2 i 7 - | 2 3 4 6 5 |
 又 正 是 春 归 细 柳 暗 黄 千 缕 暮 鸦 啼 处
 X X
 3 5 4 6 3 | 2 - 7 6 | 5 4 6 3 | 2 6 5 4 6 | 5 - - 0 ||
 梦 逐 金 鞍 去 一 点 芳 心 休 诉 琵琶 解 语

注: \dot{d} 为鼓, X 为板, 下仿此。案谱中有写高半个字地位之音符有三种: 一、如鬲溪梅令第六小节中之 $\dot{1} \overset{3}{-}$ 等, 这是“折”号上所生之音。二、如长亭怨慢第五小节中之 $\dot{1} \overset{2}{-} \dot{1}$ 等, 这是“掣”号上所生之音。三、如扬州慢第二十一小节中之 $\dot{1} \overset{2}{-} \dot{1}$, 这是“反”号上所生之音, 然而谱中无此等谱字, 故特作如此写法, 以明来历, 而利对校。

G $\frac{4}{4}$

玉 梅 令

高平調(一字調)

$\overset{\text{X}}{\text{d}}$
 $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ 4 | 4 5 6 4 | 4 3 2 - | 5 3 2 4 | 5 4 6 - |
 疏梅雪片。 散入溪。 南苑。 春寒鎖旧。 家庭館。
 $\overset{\text{X}}$
 4 6 5 $\dot{1}$ | 4 5 6 4 | 3 2 - 3 | 2 1 6 1 | 3 1 2 - |
 有玉梅几。 树背立怨。 东风。 高。 花未吐。 暗。 香已远。
 $\overset{\text{X}}$
 $\dot{1}$ $\dot{6}$ 5 6 | 6 $\dot{1}$ 4 3 | 2 - 5 3 | 2 4 5 4 | 6 - 4 6 |
 公来領客。 梅花能。 劝。 花长。 好愿公更。 健。 便揉。
 $\overset{\text{X}}$
 5 $\dot{1}$ 4 5 | 6 4 3 2 | 2 4 5 6 | 6 1 4 3 | 2 - - 0 ||
 春为酒。 剪。 雪作新詩。 拚一日。 繞花千。 轉。

bD $\frac{4}{4}$

霓裳中序第一

商調(凡字調)

$\overset{\text{X}}$
 3 2 7 1 | 3 - 7 2 4 | 7 6 3 1 3 | 2 - 1 7 | 2 7 1 5 |
 亭皋正望。 极。 乱落。 江蓮归未。 得。 多病。 却无气力。
 $\overset{\text{X}}$
 5 7 1 7 | 2 7 6 5 | 7 2 - 7 | 6 5 6 - | 7 2 3 6 |
 况執扇。 漸疏。 罗衣。 初索。 流光过隙。 叹杏梁双。
 $\overset{\text{X}}$
 5 7 3 2 - | 4 5 2 - | 3 2 3 5 | 3 4 6 5 - | 6 5 - 0 |
 燕如客。 人何在。 一帘淡月。 仿佛照。 顏色。
 $\overset{\text{X}}$
 6 5 - 4 | 4 $\overset{3}{6} \overset{7}{7} \overset{6}{6}$ 7 6 | 6 7 $\overset{3}{2} \overset{3}{2}$ 7 | 3 2 1 3 | 3 4 3 2 |
 幽寂。 乱。 蛩吟壁。 动庾信。 清愁如織。 沈思年。
 $\overset{\text{X}}$
 7 2 5 - | 6 1 4 3 | 2 1 4 6 2 | 2 2 3 5 | 7 2 - 3 |
 少浪迹。 笛里关山。 柳下坊陌。 墜紅无。 信息。 漫。
 $\overset{\text{X}}$
 5 6 7 6 | 5 7 6 - 4 | 3 2 - 5 | 3 4 6 7 | 2 5 - 6 | 5 - - 0 ||
 暗水涓涓。 溜碧。 漂零久。 而今何意。 醉臥酒。 墟側。

*F $\frac{4}{4}$

揚州慢

中呂宮(一字調)

$\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6 | $\dot{2}$ $\dot{1}$ 4 $\dot{2}$ | 4 6 $\dot{1}$ 4 | 5 4 - - X
 淮左名都。竹西佳處。解鞍少駐初程。

6 7 6 5 | 2 4 - 5 | 6 - $\overset{3}{7} \overset{1}{17}$ 6 | 6 - 4 7 |
 過春風十里。盡薺麥青青。自胡

6 $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ 7 | $\dot{2}$ - $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 4 $\dot{2}$ 6 5 | 4 2 - - X
 馬窺江去後。廢池喬木。猶厭言兵。

4 7 6 - | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ 6 | 5 4 - - | 5 4 - - X
 漸黃昏。清角吹寒。都在空城。

$\dot{2}$ $\dot{1}$ 5. 7 6 | 6 4 7 6 | $\dot{1}$ 2 5 4 | 4 - 7 $\dot{1}$ $\dot{3}$ |
 杜郎俊賞。算而今重到須驚。縱豆

$\dot{2}$ 4 $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ | 6 2 4 6 5 | 6 - $\overset{3}{7} \overset{1}{17}$ 6 | 6 - 4 6 |
 蔻詞工。青樓夢好。難賦深情。二十

$\dot{1}$ 2 4 $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ 4 | 6 5 7 2 | 2 - 4 7 |
 四橋仍在。波心蕩冷月無聲。念橋

6 - $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{3}$ | $\dot{2}$ 6 5 4 | 4 - 5 4 | 4 - - 0 |
 邊紅藥年年。知為誰生。

*F $\frac{4}{4}$

長 亭 怨 慢

中呂宮(一字調)

$\overset{d}{2} \ 5 \ 4 \ \overset{2}{2} \mid \overset{d}{1} \ 7 \ 6 \ - \mid \overset{d}{5} \ 6 \ 7 \ 6 \mid \overset{d}{5} \ 2 \ 5 \ 4 \mid \overset{X}{4} - \overset{d}{1} \overset{7}{2} \overset{1}{1} \overset{7}{2} \ 6$
 漸吹尽枝 头香絮， 是处人家， 綠深門戶， 远浦 縈回。

$\overset{d}{6} \ 2 \cdot \ 4 \ 6 \mid \overset{d}{5} \ 6 - \overset{1}{1} \overset{7}{2} \ 6 \mid \overset{X}{6} - 2 \cdot \overset{5}{5} \overset{3}{3} \mid \overset{d}{4} \overset{2}{2} \ 6 - - \overset{1}{1} \mid \overset{2}{2} \ 4 \ 5 \ 4$
 暮帆零 乱向 何处， 聞人 多矣， 誰 得似 长 亭

$\overset{X}{2} - - 2 \mid \overset{d}{5} \ 4 \ 7 \ 6 \mid \overset{d}{6} \ 1 \ 2 \ 6 \mid \overset{d}{5} \ 4 - - \mid \overset{X}{5} \ 4 - -$
 樹， 樹 若有情时， 不会得 青青 如許。

$\overset{X}{5} \ 4 - - \mid \overset{d}{5} \ 7 \ 6 \ 5 \mid \overset{X}{2} \ 6 \ 5 \ 2 \mid \overset{X}{4} \ 5 \ 4 - \mid \overset{d}{2} \overset{1}{1} \overset{7}{2} \overset{7}{6} \overset{2}{2} \cdot \overset{2}{2}$
 日暮， 望高城不 見， 只見乱 山无 数， 韦郎去也， 怎

$\overset{d}{4} \ 5 \ 7 \ 6 \mid \overset{X}{6} \ \overset{1}{1} \overset{7}{2} \ 6 - \mid \overset{d}{5} \ 7 \ 6 \ 5 \mid \overset{d}{1} \ 1 \ 2 \ 1 \mid \overset{2}{2} \ 4 \ 6 \ 5$
 忘得玉环 分付， 第一是早 早归来， 怕 紅 萼 无 人

$\overset{X}{4} \ 2 - - \mid \overset{d}{2} \ 5 \ 4 - \mid \overset{d}{7} \ 6 \ \overset{2}{2} \ 6 \mid \overset{d}{5} \ 4 - - \mid \overset{X}{5} \ 4 - -$
 为主， 算空有 井刀难剪， 离愁 千縷。

F $\frac{4}{4}$

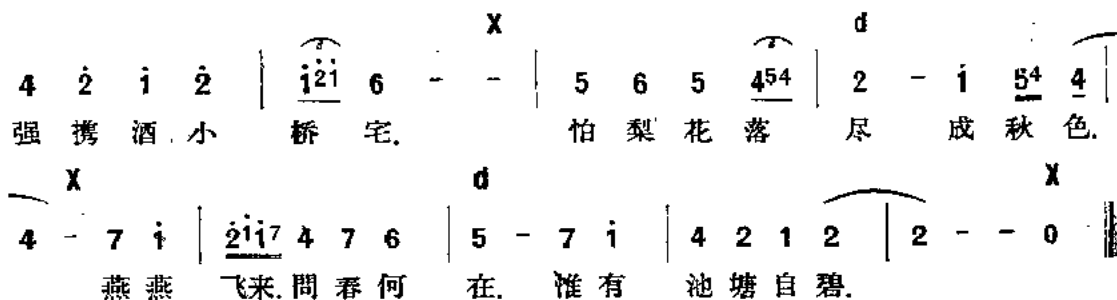
淡 黃 柳

正平調(正工調)

$\overset{X}{6} \ 5 \ 4 \ 6 \mid \overset{X}{6} \ 7 \ \overset{1}{1} \ 4 \mid \overset{X}{3} \ 2 \ 4 \ 6 \mid \overset{X}{2} \ \overset{1}{1} \ \overset{2}{2} \ \overset{1}{1} \overset{2}{2}$
 空 城 曉 角， 吹 入 垂 楊 陌， 馬 上 单 衣 寒 惻

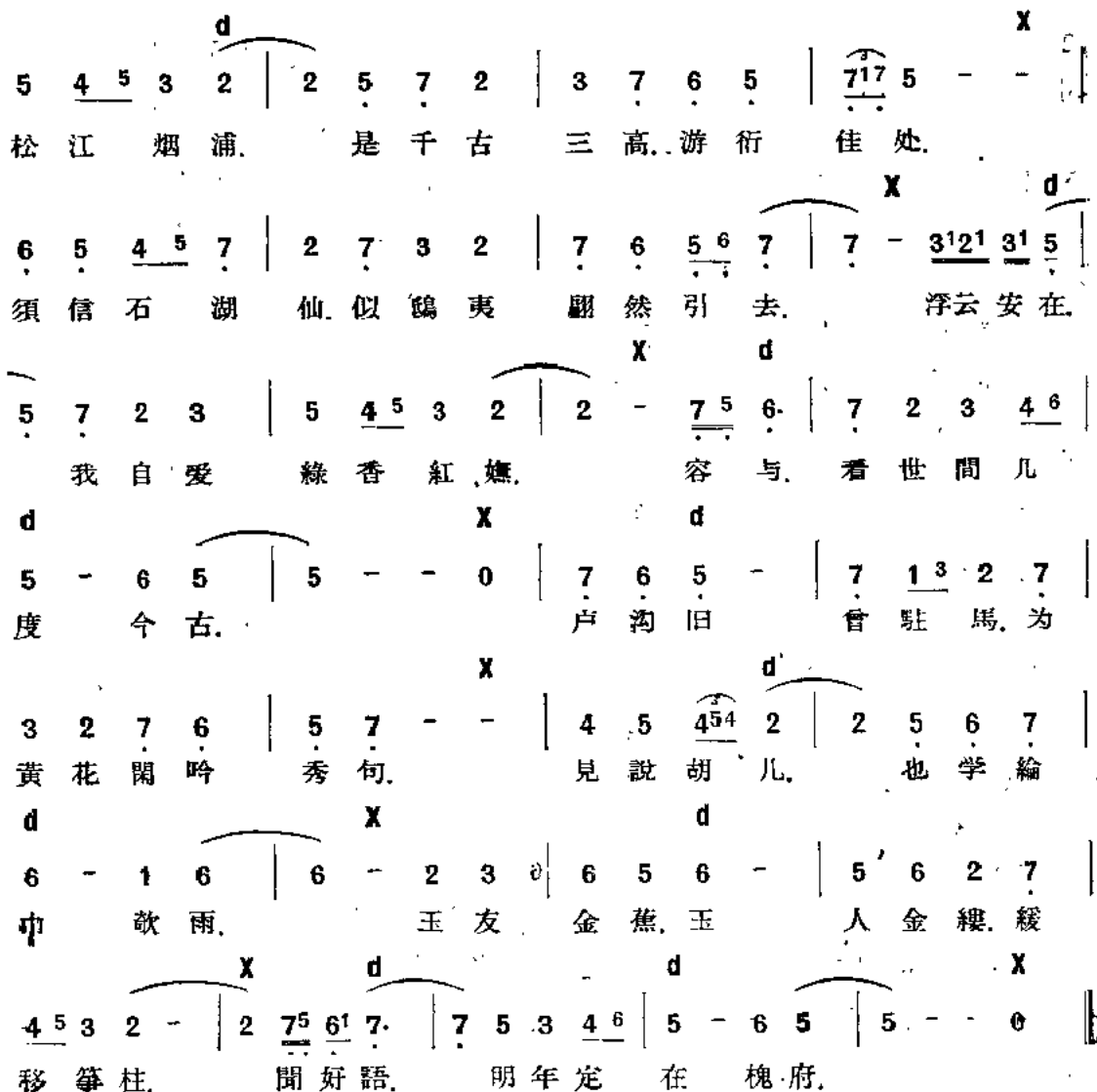
$\overset{X}{6} - - 1 \mid \overset{X}{2} \ \overset{4}{4} \overset{5}{5} \ 2 \ 4 \mid \overset{X}{6} \ 7 \ \overset{1}{1} \ 3 \mid \overset{d}{2} - 1 \ 4$
 惻， 看 尽 鵝 黃 嫩 綠， 都 是 江 南 旧 相

$\overset{X}{2} - - 0 \mid \overset{d}{2} - 4 \ 2 \mid \overset{X}{2} - 6 - \mid \overset{d}{5} \ 4 \ 7 \ 6$
 識， 正 岑 寂， 明 朝 又 寒 食。

bE $\frac{4}{4}$

石 湖 仙

越调(六字调)



B $\frac{4}{4}$ 暗 香

仙呂宮(小工調)

d X

2 6 5 4 | 4 6 1 2 | 4 6 5 4 | 5 4 - - | 6 1 2 3 |

旧时月色 算几番 照我梅边 吹笛 唤起玉人

d X d

2 1 2 7 6 | 6 6 7 6 | 6 - 2 1 | i 6 5 7 6 | 6 4 6 3 |

不管清寒 与攀摘 何遜 而今渐老 都忘却

X d

2 1 2 7 6 | 6 - 6 1 | 2 4 2 6 | 5 6 1 4 | 4 5 4 - |

春风词笔 但怪 得竹外疏 花香冷入 瑶席

X X

4 0 - - | 5 4 - - | 2 4 6 4 | 5 6 5 6 |

江国 正寂寂 叹 寄与 遥

X d

1 4 5 4 | 4 - 6 1 | 2 3 2 1 2 | 7 6 - 6 |

夜雪初积 翠樽 易泣 红萼 无言 耿

X d

7 6 - - | 2 1 i 6 | 5 7 6 - 4 | 6 3 2 1 2 |

相忆 长记曾携 手处 千 树压西湖

X d X

7 6 - - | 6 1 4 | 2 6 - 5 | 6 5 1 7 4 - - |

寒碧 又片片吹 尽也 几 时见得

B $\frac{4}{4}$ 疏 影

仙呂宮(小工調)

d X

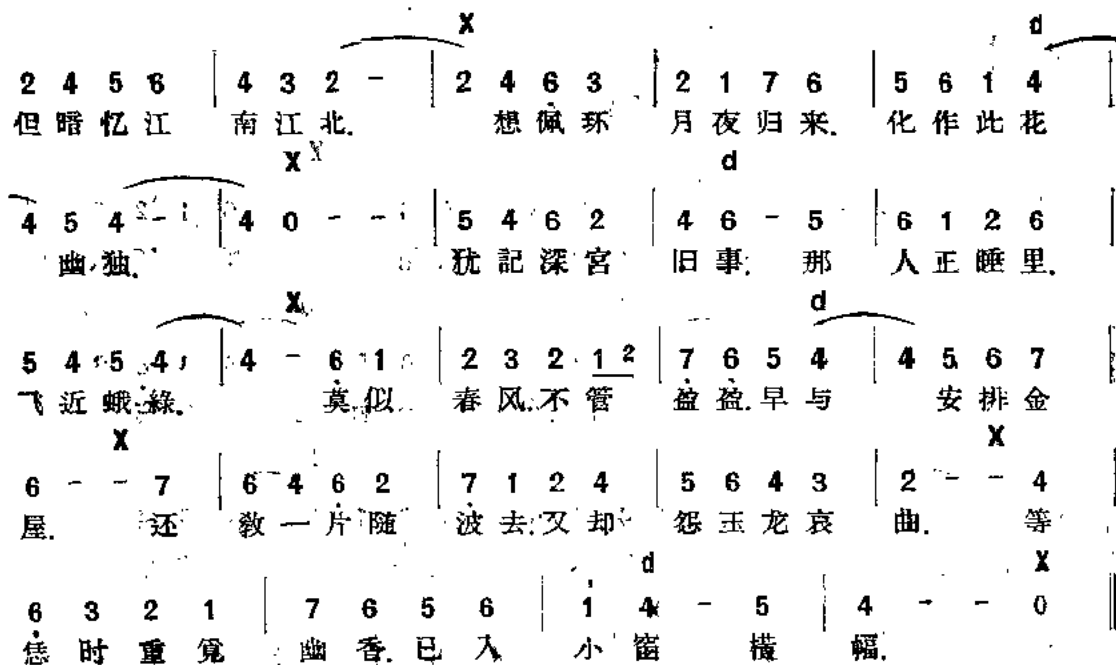
7 6 1 3 2 | 2 6 1 2 | 4 6 5 4 | 5 4 - - | 6 1 2 3 |

苔枝綴玉 有翠禽 小小枝上 同宿 客里相逢

d X

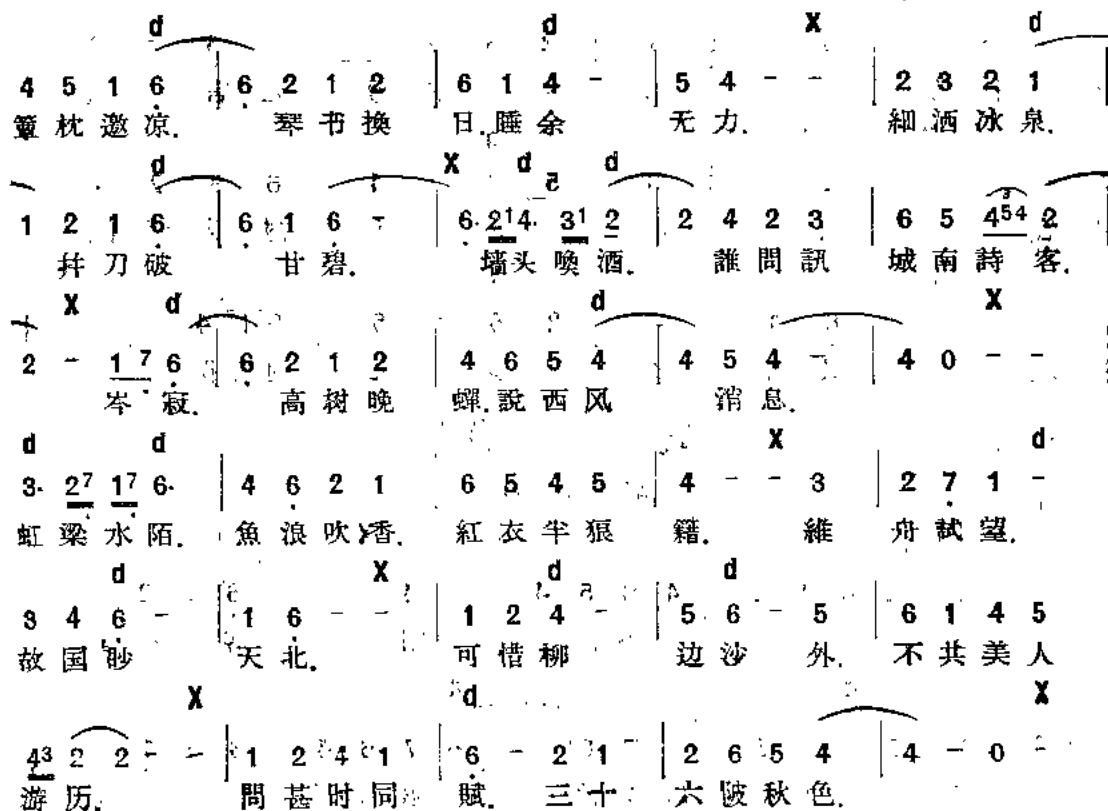
2 1 2 7 6 | 5 4 - 5 | 6 7 6 - | 6 7 6 4 | 6 2 7 1 |

簌角黄昏 无言自 倚修竹 照君不 惯胡沙远

bD $\frac{4}{4}$

惜红 衣

无射宫(凡字调)



G $\frac{4}{4}$

角 招

黃鐘角(一字調)

$\overset{d}{6^5} \overset{1}{\dot{1}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{5}{\dot{5}} \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{1}{\dot{1}}}{\overset{2}{\dot{2}}}} \overset{6}{\dot{6}} \mid \overset{6}{\dot{6}} - \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \mid \overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid$
 为 春 瘦 何 堪 更 繞 西 湖 尽 垂 柳 自 看 烟 外 岫

$\overset{6}{\dot{6}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{3}{\dot{3}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{4}{\dot{4}}}{\overset{5}{\dot{5}}}} \overset{2}{\dot{2}} \mid \overset{2}{\dot{2}} - \overset{2}{\dot{2}} \overset{17}{\dot{1}7} \mid \overset{17}{\dot{1}7} \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \mid \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{7}{\dot{7}} \mid$
 記 得 与 君 湖 上 携 手 君 归 未 久 早 乱 落 香 紅 千

$\overset{6}{\dot{6}} - - \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{5}{\dot{5}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{6}{\dot{6}} - \overset{2}{\dot{2}} - \mid \overset{3}{\dot{3}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{4}{\dot{4}}}{\overset{5}{\dot{5}}}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{6}{\dot{6}} \mid$
 亩 一 叶 凌 波 縹 緲 过 三 十 六 离 宮 遣 游 人

$\overset{6}{\dot{6}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{1}{\dot{1}}}{\overset{2}{\dot{2}}}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid \overset{6}{\dot{6}} \overset{0}{0} - - \mid \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{1}{\dot{1}}}{\overset{2}{\dot{2}}}} \overset{6}{\dot{6}} - - \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{2}{\dot{2}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \mid$
 回 首 犹 有 画 船 障 袖 青 楼 倚

$\overset{4}{\dot{4}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \mid \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{1}{\dot{1}}}{\overset{2}{\dot{2}}}} \overset{6}{\dot{6}} - - \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{6}{\dot{6}} - \overset{6}{\dot{6}} \overset{1}{\dot{1}} \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \mid$
 扇 相 映 人 爭 秀 翠 翹 光 欲 溜 爱 著 宮 黃 而 今

$\overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{4}{\dot{4}}}{\overset{5}{\dot{5}}}} \overset{2}{\dot{2}} - - \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{17}{\dot{1}7} \overset{17}{\dot{1}7} \overset{2}{\dot{2}} \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \mid \overset{1}{\dot{1}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid \overset{6}{\dot{6}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{6}{\dot{6}} \mid$
 时 候 伤 春 似 旧 蕩 一 点 春 心 如 酒 写 入 吳

$\overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid \overset{2}{\dot{2}} - \overset{3}{\dot{3}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{5}{\dot{5}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{4}{\dot{4}}}{\overset{5}{\dot{5}}}} \overset{2}{\dot{2}} - \mid \overset{1}{\dot{1}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid \overset{6}{\dot{6}} \overset{0}{0} - - \mid$
 絲 自 奏 問 誰 識 曲 中 心 花 前 友

bB $\frac{4}{4}$

徵 招

黃鐘徵(尺字調)

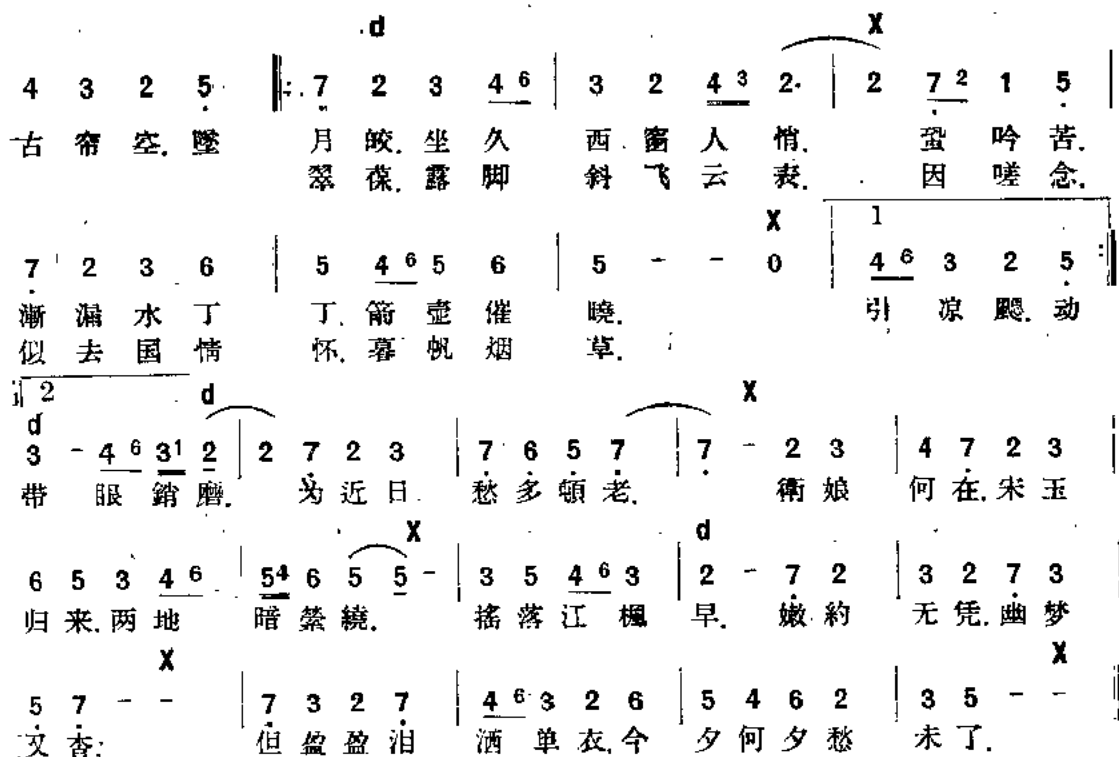
$\overset{4}{\dot{4}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{4}{\dot{4}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{1}{\dot{1}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} - - \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{5}{\dot{5}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{4}{\dot{4}}}{\overset{5}{\dot{5}}}} \mid$
 潮 回 却 过 西 陵 浦 扁 舟 仅 容 居 士 去 得 几 何

$\overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \overset{7}{\dot{7}} \overset{6}{\dot{6}} \mid \overset{6}{\dot{6}} \overset{\overset{3}{\curvearrowright}}{\overset{\overset{1}{\dot{1}}}{\overset{2}{\dot{2}}}} \overset{6}{\dot{6}} - \mid \overset{6}{\dot{6}} \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{5}{\dot{5}} \mid \overset{4}{\dot{4}} \overset{6}{\dot{6}} \overset{1}{\dot{1}} \mid \overset{2}{\dot{2}} \overset{3}{\dot{3}} \overset{2}{\dot{2}} \overset{1}{\dot{1}} \mid$
 时 黍 离 离 如 此 客 途 今 倦 矣 漫 赢 得 一 襟

bE $\frac{4}{4}$

秋 宵 吟

越調(六字調)



bA $\frac{4}{4}$

凄 凉 犯

仙吕调犯双调(上字调)

X

d X

1̇ 6 4 2 | 2 3 4 6 | 2 7 1̇ 3 2 | 4̇5̇4 2 - - | 1̇ 2 3 7 |

綠楊巷陌， 秋風起 邊城一片 离索， 馬嘶漸遠。

d X d d

6 5 2 4 | 5 7 6 - 1̇ | 6 - - 1̇2̇1̇ | 6. 4² 6 - | 6 7 2 5 |

人歸甚處， 戍樓吹角， 情懷正惡， 更衰草寒

d d

4 5 6 - | 6 4 2̇ 6 | 7 - 6 5 | 7 2 4̇ 6 5 | 5 7̇ 6 5 - |

烟淡薄， 似當時 將軍部曲， 迤邐度 沙漠。

X X

5 0 - - | 4³ 2 - - | 3 4 6 7 | 3 2 7 1̇ 3 |

追念， 西湖上， 小舫攜歌， 晚

d X

2 - 4̇5̇4 2 | 2 - 2 4 | 3 1̇ 3 1̇ 6 | 5 7 4 3 |

花 行樂， 旧游在否， 想如今 翠凋紅

X d d

2 - - 7 | 7 2̇1̇ 7̇1̇7 6. | 6 7 2 5 | 4 5 6 - |

落， 漫 寫羊裙， 等新雁來時系着，

X v d X

6 4 2̇ 6 | 7 - 6 5 | 7 2- 4̇ 6 5 | 5 - 0 - |

怕匆匆 不肯寄 與， 誤後約。

bA $\frac{4}{4}$

翠楼吟

双调(上字调)

$\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 6 | 5 3 2 6 | 5 3 $\underline{4^6 5}$ | 6 5 - - |
 月 冷 龙 沙。 尘 清 虎 落。 今 年 汉 酺 初 赐。

7 6 7 2 | 3 7 $\dot{4}$ $\dot{2}$ | $\dot{1}$ 6 - $\underline{\dot{1}^7 6}$ | 6 - $\underline{\dot{2}^1 7^6}$ $\underline{\dot{4}^3 \dot{2}}$ |
 新 翻 胡 部 曲。 听 毡 幕 元 戎 歌 吹。 层 楼 高 峙。

$\dot{2}$ $\dot{2}$ 3 6 | 5 $\underline{4^6 3}$ 2 | $\underline{4^6 2}$ - - | $\dot{1}^3 7$ 6 - |
 看 樵 曲 萦 红 檐 牙 飞 翠。 人 姝 丽。

$\dot{2}$ 6 5 3 | $\underline{4^6 5}$ - 6 | 5 - - 0 | 6 5 - - |
 粉 香 吹 下。 夜 寒 风 细。 此 地。

7 $\dot{2}$ $\dot{1}$ 7 | 7 2 6 5 | 2 $\underline{4^6 5}$ 6 | 5 - - 7 |
 宜 有 词 仙。 拥 素 云 黄 鹤。 与 君 游 戏。 玉

6 7 2 3 | 7 $\dot{4}$ $\dot{2}$ 7 | 6 - $\underline{\dot{1}^7 6}$ | 6 $\underline{\dot{2}^1 7^6}$ $\underline{\dot{4}^3 \dot{2}}$ |
 梯 凝 望 久。 叹 芳 草 萋 萋 千 里。 天 涯 情 味。

2 3 6 5 | $\underline{4^6 3}$ 2 $\underline{4^6}$ | 2 - - $\dot{1}^3$ | 7 6 - $\dot{2}$ |
 仗 酒 祓 清 愁。 花 消 英 气。 西 山 外。 晚

6 5 3 $\underline{4^6}$ | 5 - 6 5 | 5 - 0 |
 来 还 卷。 一 帘 秋 霁。

声 律 考 索

总 論

詞中平仄四声阴阳与音律有关，昔人多已言之，其关系究竟何若，則未尝言明。所言者多为用得当不当，其当不当之理何在？則又不言，盖皆言其然而不言其所以然。究声律者动辄曰合律、不合律，此合律与不合律，似已成为神秘玄奥之問題。又所謂律者究为何物？其与平仄四声阴阳之关系究为何若？又似成为神秘玄奥之問題，非常人所得而知。（程明善雍熙譜自序，犹有：“声音之道神矣哉！”之說）然則律果神秘玄奥而不可知乎？則又不然，昔日一班能制譜之老伶工类能言之。間尝思之，声律之事决非神秘玄奥而不可知者，皆因无人为之整理，未能作成有系統的論述，其理因而不彰，非今人之才智不及古人也。

白石滿江紅詞序云：

滿江紅旧調，用仄韵多不协律，如末句云：“无心扑”，歌者将心字融入去声，方諧音律。予欲以平韵为之……頃刻而成，末句云：“聞珮环”，則协律矣。

白石序中但言当去不当平，不言协不协之故。既云：“融入去声，方諧音律。”則此字似非去不可，聞珮环之“珮”字为去声，固矣，然而后闕末句云：“帘影閒”，“影”字上声，然則上声亦可以协律，不必定为去声也，其理何在？則又不言。

張斗南玉田父子，亦深知音律，詞源音譜篇有云：

先人曉暢音律，每作一詞，必使歌者按之，稍有不协，隨即改正。會賦瑞鶴仙一詞云：“粉蝶儿扑定花心不去。”此詞按之歌譜，声字皆协，惟扑字稍不协，遂改为守字逼协，始知雅詞协音，虽一字亦不放过，信乎协音之不易也。又作惜花春早起云：“琐窗深”，深字不协，改为幽字，又不协，再改为明字，歌之始协，此三字皆平声，胡为如是？盖五音有唇、齿、喉、舌、鼻，所以有輕清重浊之分，故平声字可为上入者此也。听者不知宛轉迁就之声，以为合律，不詳一定不易之譜，則曰失律，矧歌者岂特忘其律，抑且忘其字矣。述詞之人，若只依旧本之不可歌者，一字填一字，而不知以訛傳訛，徒費思索，当以可歌者为工，虽有小疵，亦庶几耳。

玉田此說未可深信，似輕清重濁之分，專在唇齒喉舌鼻之間，已屬不確。案瑣窗深三字之聲母，瑣為心母，窗為清母，深為心母，此三母皆屬齒頭音，連用時于發音上或稍有齟齬，然幽為影母，屬喉音，明為明母，屬唇音，俱非齒音矣，何唇音協而喉音不協乎？以喉齒牙舌唇分配宮商角徵羽五音，乃古聲韻學家之事，其中無鼻音，且所分者有九類（或分十類），每一類中各有清濁，非必定為喉音濁而唇音清也，喉音中匣母濁矣而影母則清，唇音中非母清矣而奉母則濁，幽為喉音、屬宮、宜其濁矣，然而幽為影母乃屬全清音，同此一字，此清彼濁將以何為準？深為齒音、屬商，明為唇音、屬羽，商濁而羽清，然而心母次清而明母半清半濁，是其關係不在清濁之間，又何以明字協而深字不協乎？故以宮商角徵羽言，明字清于深字，以聲母言，則深字清于明字，我人將何所辨別乎？所以喉齒牙舌唇與宮商角徵羽，其在聲母間之清濁，時有矛盾而不統一。江永律呂新論云：

人聲之有宮商角徵羽也，其別有四：

有一韻具五聲者：字音出于喉為宮，出于舌為商，出于牙為角，出于齒為徵，出于唇為羽。（案新論之分屬五音與切韻指掌圖不合，與元無名氏之四聲等子亦不合，不合即無定，無定即張說之非的。）

有一韻屬一聲者：其韻合口呼之為宮，開口呼之為商，張牙呼之為角，齊齒呼之為徵，聚吻呼之為羽，如公韻屬宮，岡韻屬商。

又一韻之中重濁之字為宮商，輕清之字為角徵羽。

又有同是一字，隨其曲調之高下而歌之，一字皆可为宮商角徵羽。

一字皆可以为宮商角徵羽，其無定如此，而清濁又不專在喉齒牙舌唇，然則玉田之說，決非確論。朱熹亦云：

如宮商角徵羽，固是就喉舌唇齒上分他，不知道喉舌唇齒上亦各自有宮商角徵羽。

其言甚是，可見瑣窗深句之協不協，其故不在唇齒喉舌鼻間，別有其真實之原因在。戈載詞林正韻發凡云：“明字為陽，深幽為陰，故歌時不同耳。”庶几近之。

楊守齋以“持律甚嚴，一字不苟”稱，其作詞五要云：

第四要隨律押韻，如越調水龍吟、商調二郎神，皆合用平入聲韻，古詞俱押去聲，所以轉折怪異，成不祥之音，昧律者反稱賞之，真可解頤而屑齒也。

其時又有沈義父作樂府指迷，有云：

句中去聲字最為緊要，古知音人如都用去聲，亦必用去聲；其次如平聲，却用得入聲字替，上聲字最不可用去聲字替，不可以上去入盡道是側聲，便用得。

可知協律不協律，其關鍵全在平仄四聲間，姜夔沈三人皆如此說，與唇齒喉舌鼻無涉。又

父且指出去声字最紧要，又說不可以替上声。去声之重要，姜楊二人亦有表示，但未言明，至何以可替，何以不可替，其理何在？則依旧一悶葫蘆。

清万树于詞律发凡中极論去声之重要，并主严分上去，以为上去之分，判若黑白，其言曰：

上声舒徐和軟，其腔低，去声激厉劲远，其腔高，相配用之，方能抑揚有致。大抵两上两去，在所当避。更有一要訣曰，名詞轉折跌宕处多用去声，何也？三声之中，上入二者可以作平，去則独异，当用去者，非去則激不起，用入且不可，断断勿用平也。紅友紹述义父之說，更暢言之。其中最可注意者为上声腔低而去声腔高，去声激厉劲远，又云非去則激不起，可見用去声字处其旋律必趋向上行，或且拔得极高，即詞源之所謂“抗”。以綫条表示之，上声为\或为／，去声为／。

万氏所說，較宋人已有进步，不独說明上去入之当分，且說明所以当分之故，于是我人对于四声在音律上之关系，始稍具眉目。万氏之說，已其有声律中之二要素：一、高度，一、時間。高低即高度，远近即時間，時間一点，为南宋諸家所未具者。关于四声之高度与時間既已有所說明，我人便得到一点規律：

四声中去声最为紧要，凡乐音轉折向上，宜用去声，拔高处亦宜用去声，腔調拖长处亦宜用去声。上声腔低而緩，不宜过驟，且不宜配在过于拖长的声調上，凡低而短之乐音，可配入声。

經此說明，其关系已有初步的了解，可供我人繼續探求之參考，或且可以解釋姜詞中“心”字、“珮”字以及張詞中“扑”字、“守”字、“深”字、“幽”字、“明”字等所以协律与不协律之故。其理頗淺显，然而宋人不言，盖以为人皆习知，无待詞費也。

明中叶以后，昆曲兴起，而且臻于极盛，有：家家“收拾起”，戶戶“不提防”之說，所謂“士大夫”者頗多习曲，因此、明清两代論曲律的书頗不少。其时，詞已不可歌，故关于詞的声律的探討，几成絕响。

王骥德曲律卷二平仄論有云：

平声声尙含蓄，上声促而未舒，去声往而不返，入声則逼側。詞隱（案指沈璟，環字伯英，号宁庵，世称詞隱先生，明吳江人。精音律，著有南曲譜〔南九宮十三調曲譜〕，又作义俠記等傳奇十七种。）謂：“遇去声当高唱，遇上声当低唱，平声入低。”

同卷論陰陽云：

周氏（案指周德清，元代曲家，著有中原音韻一书，为世所宗。）以清者为阴，浊者为阳；故于北曲中，凡揚起字皆曰阳，抑下字皆曰阴。而南曲正相反，南曲凡清声字皆揚而起，凡浊声字皆抑而下。

又云：

北曲以揚為陽，以抑為陰，南曲陰陽反此，以揚者為陰，以抑者為陽。夫理：輕清上浮者為陽，重濁下凝者為陰，周氏以清為陰，以濁為陽，所不可解。或以陰之字音屬清，陽之字音屬濁之故，然分析倒置，殊自不妥。

詞隱謂高唱低唱，疑卽萬紅友所說之腔高腔低，此其說蓋自詞隱發之。惟萬氏所謂腔高腔低，其意顯然指高度，而詞隱之所謂高唱低唱，似有音量強弱之意，意義比較含渾。王伯良對周德清所作之駁辯，文辭前後重複，南北曲又合論，頭緒不甚分明，試以下式表示之：

北曲：清者為陽 濁者為陰 抑下者為陰 揚起者為陽

故北曲：抑下者為清聲 揚起者為濁聲

以伯良所言為前提而作結論，此結論與其所言合，可知無誤。

南曲：揚者為陽 抑者為陰 清聲揚起 濁聲抑下

故南曲：清者為陽 濁者為陰

此結論與其所言不合，轉與北曲合，伯良高舉：輕清為陽，重濁為陰之理，以攻周氏，不知其矛頭正對自己，所謂“分析倒置，殊自不妥”者，乃“夫子自道”，如此，我人將何所適從乎？且其所謂理，與一班音韻學家所作清濁陰陽之分有違異。沈說既不明確，王說又自相抵牾，皆不可為法，故略述于此，以下不再引証。

明東山釣史驚湖逸者合輯之九宮譜定，其總論平仄論有云：

每句所定四聲，或于上去入統用一仄字代之，此平仄斷不可淆也。且有數曲，上去亦不可易，蓋上聲之腔，自下而上，去聲之腔，自上而下，大是不同。若入聲作叶，借北音為腔，不得已也。

（案康熙曲譜論說引九宮譜定各節文字，已意為篡改，如云：“蓋四聲之中，去聲最高最長，上聲稍高而短，入聲則最短最低。”與原文大相逕庭，此乃曲譜編者王奕清等人之說，非東山釣史原意。）

“上聲之腔，自下而上，去聲之腔，自上而下。”此為昆曲譜法唱法之定則，除徐大椿樂府傳聲所論不尽相同外，其他曲家，無或逾此，蓋已成為一通則矣。

清徐大椿樂府傳聲卷一平聲唱法條云：

四聲之中，平聲最長，何以驗之？凡三聲拖長之后，皆似平聲，故長者平聲之象也。平聲之音，緩、舒、周、正、和、靜，若上聲必有挑起之象，去聲必有轉送之象，故唱平聲，其訣尤重在出聲之際得舒緩周正和靜之法，与上去迥別。

上聲唱法條云：

上聲亦只在出字之時分別，方開口時須略似平聲，字頭半吐，卽向上挑，蓋上聲本

从平声来，故上声之字头必从平声起（即王氏曲律所谓“上声字须从平声起音”之說），若竟从上起，则其声一响已竭，声竭而复拖下，则又似平声矣。故唱上声极难，一吐即挑，挑后不复落下，虽其声长唱，微近平声，而口气总皆向上，不落平腔，乃为上声之正法。

去声唱法条云：

北曲之所以别于南者，全在去声，南之唱去，以扬高为主，北之唱去，不必尽高，惟还其字面十分透足而已。如唱冻字，则曰冻红翁，唱问字则曰问恒恩，唱秀字则曰秀喉漚，长腔则如此三腔，短腔则去第三腔，再短则念完本字即收，总不可先带平腔。盖去声本从上声转来，一著平腔，便不能复振，非若上声之本从平声转出，可以先似平声，转到上声也。

入声派三声法条云：

北曲无入声，将入声派入三声，北人言语，本无入声，然必分派入三声者何也？入声本不可唱，唱而引长其声即是平声。南曲唱入声无长腔，出字即止，其间有引长其声者皆平声也。南曲唱法以和顺为主，出声拖腔之后，皆近平声，故可稍为假借。惟北曲则平自平，上自上，去自去，字字清真，出声、过声、收声，分毫不可宽假。出声之际，历历分明，如三声之本音，不可移易。

灵胎精医术，工度曲，平生著作甚富，长生殿曲谱之审音协律工作，即灵胎所指点，其精于声律可想。此篇所论，以唱法为主，唱法基于谱法，其理一也。依其所說，以线条表示之：

平声为——，直线平引而长。上声似平声，出字后即向上挑，当如／，可知不用顿音，无下落之曲线，其出声点同平声。去声之南曲唱法以扬高为主，当如／，直线向上至极高点。

去声北曲唱法不甚高而有曲折，以冻红翁等为例，当如√，因红、恒、喉三字皆阳平声，翁、恩、漚三字皆阴平声，阴声高而阳声低，故去声应于较高处出声，出声后即下落至阳平声地位，随即折而向上至阴平声地位，更透足其声，还其字面，不必尽高。其与上声不同之点为：上声平吐即向上挑，故其线条之初为极短之平行线，后即向上。北曲去声之出声点较上声为高，出声之后即行落下，更折而向上。

北曲入声，相同于其派定之三声。

南曲入声，出声即止，当如-，其线平而短，引长之则同平声。

平声为——，上声为／，南曲去声为／，北曲去声为√，南曲入声为-，此为灵胎所說四声唱法之曲线，亦发音过程中所經之曲线。近人吴梅亦說：“今南曲中遇入声字皆重讀而作断腔”，断者，短之至也，即灵胎所謂出字即止也。其說合。

在近代諸家中，王季烈所言至為詳盡，續戶曲談云：

平上去入四聲，唱法不同。

平聲之唱法宜于平，雖腔屢轉，而舒緩和靜，無上抗下墜之象。

又云：

平聲之腔格，以平為主，但陽平聲則第一腔稍低，第二腔稍高，如合四或上尺或尺工。至陰平聲則用四字或尺字或工字可矣，腔之稍長者則用四上四、或尺工尺、或工六工。

上聲之唱法須向上不落，故出字之初，略似平聲，迨字頭半吐，則向上一挑，挑後不復落下。

又云：

上聲之腔格，為自低而高，如工合四，或四上尺，或尺工六。四聲中，惟上聲之腔格陰陽無甚辨別。上聲腔格，有時用一特殊之音，名曰“頓音”，即第二腔落下而第三腔四腔復向上，如合工合四、尺上工六。去聲則出口即高唱，以遠送其音，惟陽去聲則初出不嫌稍平，轉腔乃始高唱。

又云：

去聲之唱法，以遠送為主，故其腔格為自高而低，適與上聲相對，如仄仕五六，或五六工尺。但是陽去聲則往往第一腔從低起，至第二腔忽揭高，如六仕五六，或工五六工尺。

入聲則出口即須唱斷，毫無粘滯。

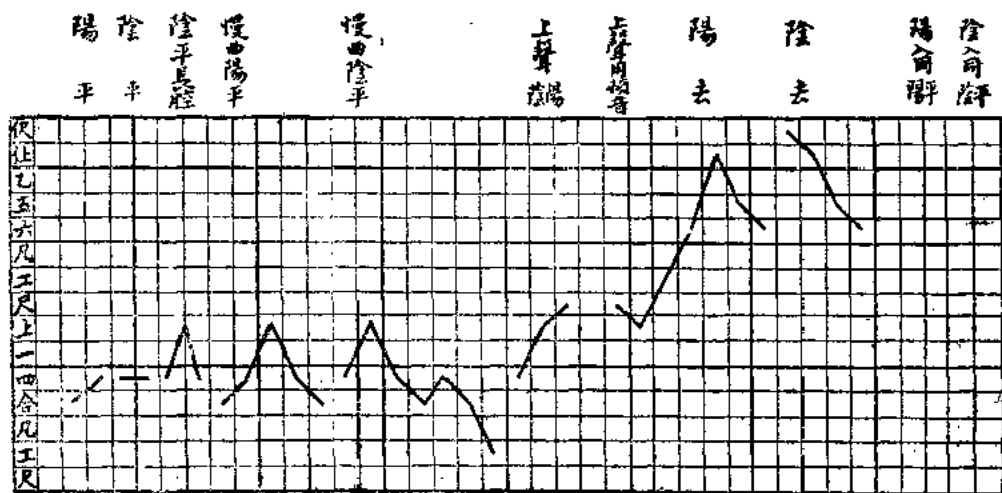
又云：

入聲腔格，全與平聲無異，陰入如陰平，陽入如陽平。

又云：

在慢曲板密腔繁之處，則陽平之上尺變為上尺工尺上，陰平之尺工尺變為尺工尺上尺上四。陰去之五六工尺變為五六工尺上四，陽去之六仕五六變為六仕五六工尺上。在衬字及急曲中板疏之處，皆須唱之甚速，俗名曰“搶”，不能用前舉之腔格，只可就出聲之高低以資區別，如陽平唱四字，則陰平唱上字，去聲唱工字或尺字，上聲照平聲而附一頓音（原注：即唱上字則附一四字之霍腔，案即頓音）或比平聲稍低亦可。

君九所說，比之靈胎益見詳備，靈胎專言唱法，君九則兼言譜曲，且四聲俱分陰陽，又詳其出聲點之高低，此點亦甚有用。更舉工尺為例，尤便于畫曲綫。君九亦工度曲，集成曲譜即其所編，茲依其說作曲綫如下：



將曲綫簡化之，為：

陽平為／，陰平為一，上聲為／或√，陽去為∧，陰去為∨，入聲同平聲。

以出声点言：陰去最高，次陽去，次上聲，又次陰平，再次陽平，入聲同平聲。徐王二家所說出聲点之高低无甚出入，至于發音之趋向則大有悬殊，甚至立于相反地位，其論平入二聲尙一致，不同者為上去，茲对照為下图：

	上	聲	去	聲(南曲)	去	聲(北曲)
徐說：	／		／	(陽去)	／	(陽去)
王說：	／或√		∨		∨	

君九所說上聲之曲綫兩種，全相同于靈胎所說之去聲曲綫，即將靈胎唱去聲之法以唱上聲是也。君九所說去聲之兩種唱法，則與靈胎完全相反。一言以蔽之，徐氏去聲之趋向為向上的，王氏為向下的，如此，我人將何所适从乎？靈胎吳江人，君九蘇州人，相距仅咫尺，以时代言，相隔約二百四十年，虽有变迁，不应乖异若此。曲談論口法一章，頗采傳聲，其中亦有“去聲字南曲唱法以揚高為主，北曲虽亦有揚高者，而不必尽高，惟还其字面十分透足而已。”之說，何以論腔格一章乃云“自高而低如五六工尺”耶？

楊蔭浏中國音樂史綱，于南北曲四聲之發音及唱法，言之綦詳，乃“据古今曲家及其師吳晚卿之言并參以个人分析所得。”辞繁不备录，仅录其所作之曲綫如后：

陰平入同∧，陽平入同—，上聲⁽¹⁾／，去聲⁽¹⁾∨。試與王說比較，可稱一模一樣，總之，上聲向上而去聲向下，繁腔之尾音亦同。上聲之出声点甚低，去聲之出声点頗高，與王說亦符。

茲更錄二例于下，以作比較研究：

曲中琵琶會供、開元、皇重、提心、傷官、人叨、叨為、誰伶、工名、龜年、身凡二十三字皆平聲，其中向下者十三字，平行者六字，向上者四字，可知平聲字之趋向多下行，約得十分之六，少數為平行，最少數為上行。奉起、慙苦、俺老、俺李凡八字為上聲，上行者得八分之七，占絕大多數，下行者止一。帝泪、絮問、喚傲、姓凡七字為去聲，全部下行。這滴、則三字為入聲，上行者二，下行者一。曲中入聲字太少，其統計未可視為正確，如前舉琵琶記例，平行者三，上行者一，故入聲字應為平行或上行。

結論：平聲多下行，次之為平行。上聲絕大多數為上行，去聲凡全部為下行，入聲上行或平行。

上舉二例，止能觀其大略，因統計及者僅極小之一部分，斷斷不能窺一斑而論全豹，其正確性或許甚小也。

宋后，詞已不可歌，所謂音律者已失傳，詞人所作，僅存徒詞，元詞猶有宋人規範，明詞最疏陋，清詞已整飭，平仄上去之辨漸嚴，清代末叶，乃有一部分詞人以清真白石夢窗碧山輩為矩矱，恪遵其四聲，謹守勿失者，此法實方千里、楊泽民、陳允平諸人有以目之，蔣春霖承之，朱祖謀、況周頤又繼之，蕙風竟有步四聲而兼及陰陽者，為求聲律之美，不恤雕琢刻鏤至此，其道亦苦矣。

平仄四聲究與聲律之關係如何？為本編所欲研究之問題，此問題實為一般的詞的聲律問題，不以姜詞為限，惟我人今日可資取材者，惟姜譜是賴，其他已無有，故本編研究之對象止此白石一譜，因名本編曰：“白石道人歌曲聲律考索”，關於白石之其他研究，已有夏承燾、君陳思君等多種著作在，故余之白石道人歌曲通考，將以此“四考”為止，其他不擬探索矣。

依理而論，姜譜之工尺，能逐度分別統計最為精確，此事在實際上或屬多餘，其結果或反致失實。因白石于譜曲時未必字字按其四聲而分別高下（假定有一種規律存在，四聲上下行之幅度俱有規定），如此，不免過於呆板，諒白石制譜時決不如此，依前舉琵琶記長生殿二例看，可知未嘗如此，以呆板的規律強加在并不呆板的曲譜上，其結果必至失實。昆曲譜比之白石譜較見精密，往往一波三折，細致異常，然其四聲與上下行之關係，尚且不劃一，其幅度之大小，亦大有參差，如彈詞出例：“會”至“供”上升六度，“元”至“皇”下降七度，此四字固无一不是平聲，其上下之差若此，其他相差兩三度者更所在皆是，有何呆板之規律足云？

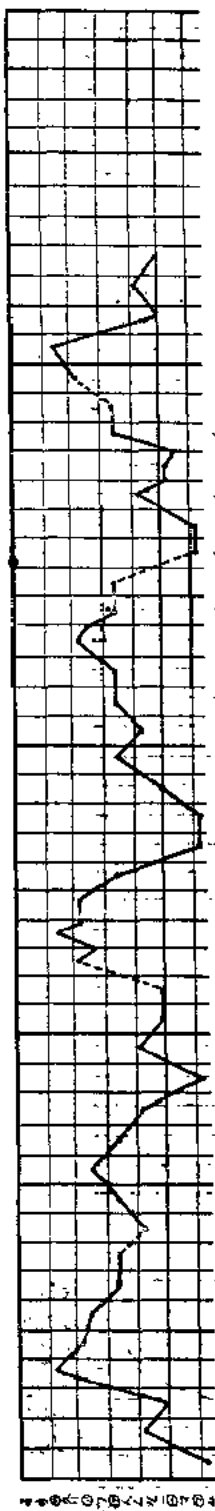
本編因此并不逐度分別統計，視幅度之大小，為分合之標準。所謂大小，一以五度為

界，不論升降，凡及五度者皆分別統計，不及，則合計之，非敢苟簡，實亦無需乎此也。兩階間凡八度，取五度者，适过其半。

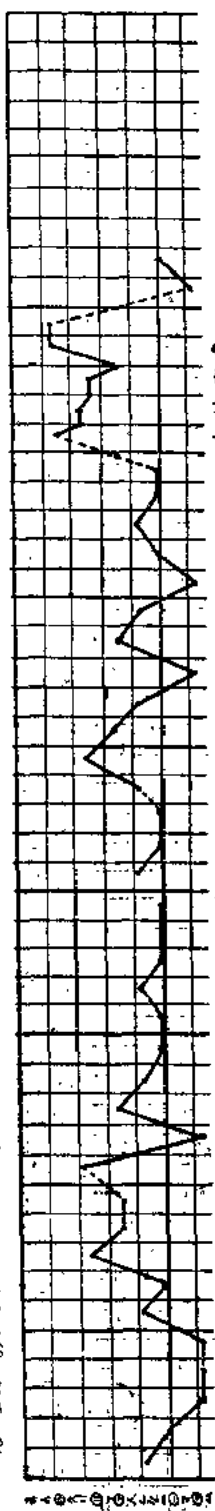
然則宋詞果毫無規律乎？是又不然，字音之趋向有高下，乐曲之旋律有抗墜，以高配抗，以下配墜則聲律諧，以高配墜，以下配抗則不諧，細微之出入，可不妨礙，大相懸殊，則必至乖戾，于此可以推想：宋人填詞，必于若干地方平仄可以隨便，又必有若干地方平仄不容假借，非但平仄，或須辨別四聲陰陽，非此不能協律。此等地方應是跳躍度甚大，忽上忽落處，或為高亢而又引長其聲處，此皆乐曲中最为吃緊的地方。

惟是唐宋詞譜早經失傳，詞中何處最为吃緊，何處應注意四聲陰陽，今人已无可按索，只此十七首自度曲可供探求，縱未可以偏概全，以寡概多，其理應無二致。古人雖不言四聲陰陽之理，我人未嘗不可以從統計中求其規律，為理論之根據，亦可为填詞者之准繩。虽云旧譜已亡，所得亦屬徒然，然其理不可不講。昔人孜孜然以平仄四聲著譜，其中究竟有何至理？是否值得遵守？何者可以遵守，何者不必遵守？若一味以双白二窗為則，亦步亦趨，非但事出盲从，抑亦徒耗心力。

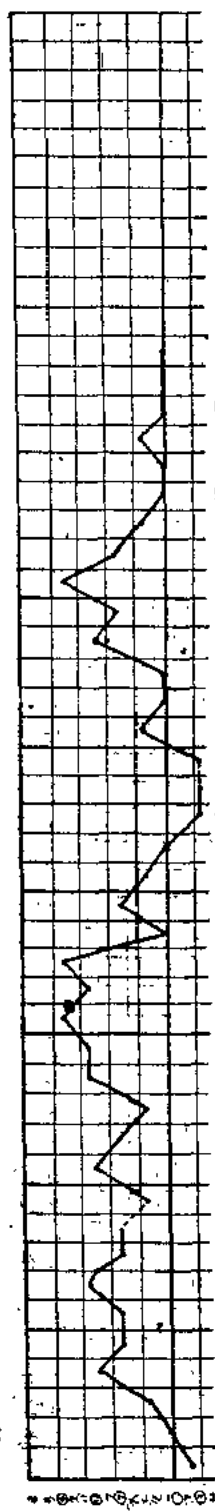
不但此也，其积极方面之意义，有胜于消极者，歌曲上之实用，有过于填徒詞者。現代各種歌曲、戲劇、曲艺之詞，虽未必尽究四聲陰陽，然其諧不諧之关系，未嘗不講。其理既明，則作歌、制曲、填詞時皆有軌轍可循，不致茫无头緒，詞曲同途，音律一理，欲借鏡者，或将有取焉斯編。



潮吹盡教頭青絮
是處人家綠深門戶
連浦葉迎暮
帆雲亂向何處
今夕多笑
誰得似長

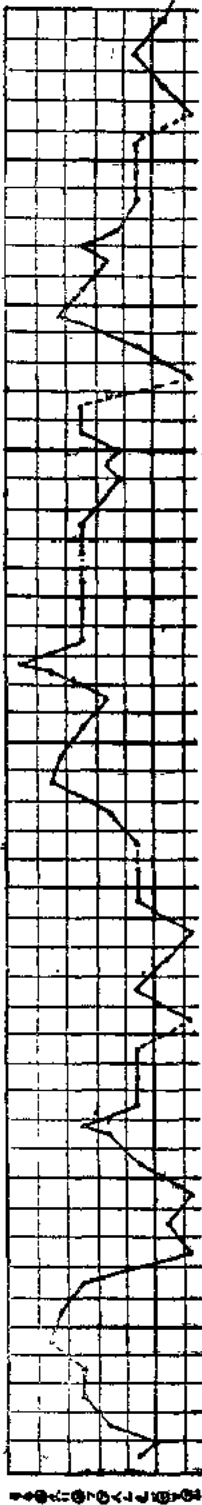


亭樹
樹茂有清時
不記得青
如許
日暮
望高城不見
只見山無幾
暮郭
也
思

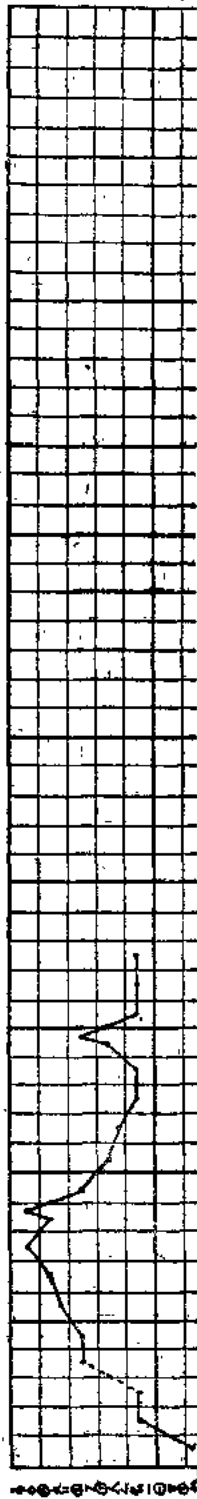


忘得玉環
第一
足早歸來
曉紅霞無人為空
算空有
并刀難剪離愁
千縷

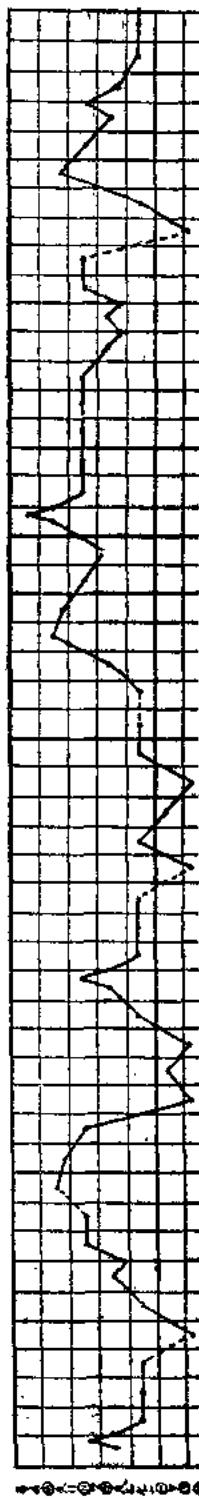
長亭怨慢



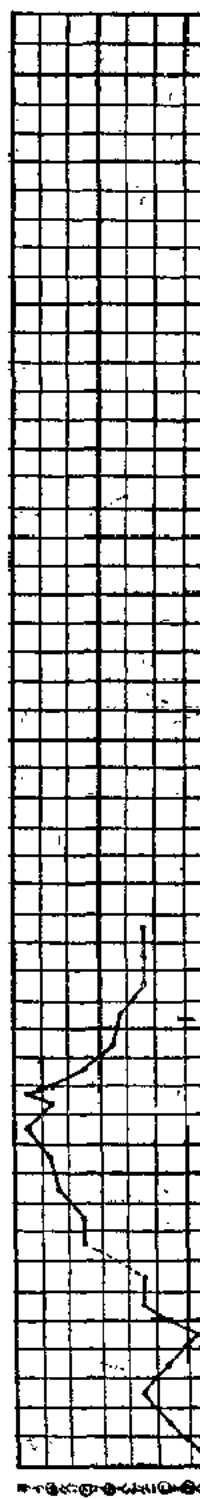
久リフムマム一スル
為壽瘦 何堪更綫西湖望垂聊
ム一マムラ 印看烟外岫
一ム久リフム人スル
記得興君湖上携手
子 君
ム一リフム人スル
早龍菰苗紅子歌
ム一マム
一葉流渡



ム一
舞歌
子 三
リタタス人ムラ
離宮遊人 洞音



ム一
猶有
公一
畫船障袖
ム一
久リフムマム一ム
素操倚弱相眠人詩秀
望翹此欲消
一ム久リフム人スル
愛羞富而命時候
子 場
ム一
鳥如舊
ム一
一陽
ム一
一熱
ム一
一酒



ム一
爲入誤
ム一
熱目奏
子 問
リ久ウス人ム
誰識曲中花前友

角

招

十

五

統計種・種

鬲溪梅令

四聲 趨向 度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	2					17					19
上聲	2					2					4
去聲	7	2				2					11
入聲	3					3					6

+40+8

杏花天影

四聲 趨向 度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	6		1			15	2				24
上聲	5	1	1			1					8
去聲	7	1				2					10
入聲	2		1			2					5

47+11

醉吟商

四聲 趨向 度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	2					11					13
上聲	2					2					4
去聲	4	2				2					8
入聲						2					2

27+3

* 首為總字數，加号后者為：大小住或平行，其上下行趨向不明，无可統計入表之字數。

五 梅 令

四 声	趋 向 度 数	上 行					下 行					总 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	5					21	2				28
上	声	7		1				1				9
去	声	9					1		1			11
入	声	1					5	1	1			8

56+10

霓裳中序第一

四 声	趋 向 度 数	上 行					下 行					总 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	10	1				29		3			43
上	声	9		1			2					12
去	声	21	1				1					23
入	声	1					4		1			6

84+17

揚 州 慢

四 声	趋 向 度 数	上 行					下 行					总 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	11					33	1	2	1		48
上	声	9					2	1				12
去	声	17					2		1			20
入	声	4					3					7

87+11

长 丰 怨 慢

四 声	趋 向 度 数	上 行					下 行					总 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	11					31	1	1			44
上	声	6		1			4					11
去	声	13	2									15
入	声	3					8		1	1		13

83+14

談黃柳

四聲 趨度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	5					25	1				31
上聲	5		1	1		1	1	1			10
去聲	10										10
入聲	2					3	1				6

57+8

石湖仙

四聲 趨度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	9					33	1	1			44
上聲	11					2					13
去聲	12			1							13
入聲	2					3	1				6

76+13

暗香

四聲 趨度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	4	1			2	26		5			38
上聲	8	1				2					11
去聲	16	3			2	1					22
入聲	5					8					13

84+13

疏影

四聲 趨度數	上行					下行					總計
	1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平聲	11			2		34	1	2			50
上聲	12	1				4		2			19
去聲	15	2		1							18
入聲	4			1		4		4			13

100+10

惜 紅 衣

四 聲 趨 向 度 數	上 行					下 行					總 計
	1—4	5	6	7	8	1—4	5	6	7	8	
平 聲	6		1			33		1			41
上 聲	6		1			1	1				9
去 聲	15	1				1					17
入 聲	2	1				1		3			7

74+14

角 招

四 聲 趨 向 度 數	上 行					下 行					總 計
	1—4	5	6	7	8	1—4	5	6	7	8	
平 聲	10					40					50
上 聲	6					2		1			9
去 聲	15	1				1		1			18
入 聲	7	1				3					11

88+19

徵 擢

四 聲 趨 向 度 數	上 行					下 行					總 計
	1—4	5	6	7	8	1—4	5	6	7	8	
平 聲	9					37					46
上 聲	5		1			6					12
去 聲	12		1			1					14
入 聲	4					7		1			12

84+11

凉 宵 吟

四 声	趨 度 數	上 行					下 行					總 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	9	1				30	3				43
上	声	11					4					15
去	声	20	1						1			22
入	声	4					1	1				9

89+10

凄 涼 犯

四 声	趨 度 數	上 行					下 行					總 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	11					23		5			39
上	声	11	1	1		1	5		1			20
去	声	15	1	1			2					19
入	声	1					2		1			4

82+12

翠 樓 吟

四 声	趨 度 數	上 行					下 行					總 計
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8	
平	声	13	4				37		2			56
上	声	7	2				6		1			16
去	声	6	2									8
入	声	1	1				6		1			9

89+13

十七曲上下行字數統計總表

調名	向 度 數	上 行					下 行					總 計	
		1-4	5	6	7	8	1-4	5	6	7	8		
兩溪梅令		14	2				24					40	* 8
杏花天影		20	2	3			20	2				47	11
醉吟商		8	2				17					27	3
玉梅令		22		1			27	4	2			56	10
霓裳中序第一		41	2	1			36		4			84	17
揚州慢		41					40	2	3	1		87	11
長亭怨慢		33	2	1			43	1	2	1		89	14
淡黃柳		22		1	1		29	3	1			57	8
石湖仙		34			1		38	2	1			76	13
暗香		33	5			4	37		5			84	13
疏影		42	3		4		42	1	8			100	10
惜紅衣		29	2	2			36	1	4			74	14
角招		38	2				46		2			88	19
徵招		30		2			51		1			84	11
秋宵吟		44	2				38	4	1			89	10
凄凉犯		38	2	2		1	32		7			82	12
翠樓吟		27	9				49		4			89	13
總 計		516	35	13	6	5	605	20	45	2		1247	197

* 未統計入表之字，說明已見前 140 頁

四声阴阳用字表 (1) (五度上下行)

调名	趋向	上行								下行							
		平声		上声		去声		入声		平声		上声		去声		入声	
		阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳
满溪梅令						惑、向											
杏花天影				想		算				芳	愁						
醉吟商						细、跃											
玉梅令											为、梅	几				雪	
霓裳中序第一			董			气											
扬州慢											佳	少					
长亭怨慢						见	会				固						
淡黄柳											来	有				入	
石湖仙										金						石	
暗香			忘		尽		旧、外、树										
疏影					恁		佩、睡			深							
惜红衣							换	六						枕			
角招							乱	一									
徵招																	
秋宵吟		夜					泪			空、醒	何					夕	
凄凉犯					渐	翠											
翠楼吟		酒、听	楼、黄	虎、久		素、叹		曲									

四声阴阳用字表 (2) (六度上下行)

调名	趋向	上行								下行							
		平声		上声		去声		入声		平声		上声		去声		入声	
		阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳
满溪梅令																	
杏花天影		低				待		入									
醉吟商																	
玉梅令						未							吐			日	
霓裳中序第一				渐						夜	无、何					雷	

四声阴阳用字表 (3) (七度上下行)四声阴阳用字表 (4) (八度上下行)

調 趨 四 聲 調 名	上				行				下				行			
	平 聲		上 聲		去 聲		入 聲		平 聲		上 聲		去 聲		入 聲	
	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳
		寒、言			送、記											
			否													

十七曲四声阴阳用字統計总表

趋向 四声 阴阳 度 数	上 行								累計	下 行								累計
	平 声		上 声		去 声		入 声			平 声		上 声		去 声		入 声		
	阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳		阴	阳	阴	阳	阴	阳	阴	阳	
一 至 四	134		122		214		46		516	475		46		16		68		605
五	3	4	3	3	10	9	2	1	35	5	7	2	1	1		1	3	20
六	1	1	3	3	2	2		1	13	12	10	4	2	3	1	3	5	45
七	1	1		1	1	1		1	6		1					1		2
八		2	1		2				5									0
果 計	147		136		241		51		59	510		55		21		86		67
总 計	575									672								1274

凡平行及乐音停顿处(如均拍所在及两结)不能定上下向者,凡得197字,俱未統計入表。合之入表字数,两共1444字,此为十七曲全部之总字数。

研究种 种

上下行用字之多寡问题 十七曲全部总字数凡一四四四字,其中有上下行趋向可辨,可以統計者得一二四七字,上行者五七五字,下行者六七二字。上下行字数原无相等之理由,随乐曲之旋律而定。不論上下行,其跳跃度大则用字少,跳跃度小则用字多,多寡本无一定,关系亦不止一端。

上行用字中四声之研究 上行五七五字中,平声字得一四七字,占25.555%;上声字得一三六字,占23.652%;去声字得二四一字,占41.913%;入声字得五一字,占8.87%。

有可注意者:上行中以去声字为最多,占42%,其实,其比数远不止此,因去声字上下行总字数共二六二字,即是說:去声字中有92%用于上行,其比数不可謂不大。上行之次多数为平声及上声,两者之百分比相差无几,約各得四分之一,其实,上声之比数远过于平声,因上下行总字数中,平声比上声有三倍半之多也。入声上行者最少,不足十分之一,如下表:

平 声	上 声	去 声	入 声	总 計
147	136	241	51	575
25.555%	23.652%	41.913%	8.87%	100%

上行用字中四声之百分比

上行字中,跳跃度最大者为八度,計阳平声二,阴去声二,阴上声一,入声无。跳跃七度者,則阴阳平各一,阴阳去各一,阳上一,阳入一。其中平去二声皆相等,上声次之,入声极少。

于是可得上行与四声之关系为:

凡旋律上行时,以用去声字为最宜,跳跃度小,固宜用去声字,跳跃度极大,亦宜用去声字,尤宜于用阴去声字。次之,始为上声,又次为平声,上行时用入声字最不相宜。

下行用字中四声之研究 下行字共得六七二字,其中平声字得五一〇,占 75.893%,上声字得五五,占 8.185%,去声字得二一,占 3.125%,入声字得八六,占 12.797%。

有可注意者:下行字中,以平声为最多,占全数四分之三强,可称绝对多数。次之为入声,約占八分之一,上下行总字数中以入声字为最少,仅得一三七字,不足十分之一,如以比数論,入声字用于下行者得其全数 63%,不为少矣。下行时,上声字用得极少,去声更少。如下表:

平 声	上 声	去 声	入 声	总 計
510	55	21	86	672
75.893%	8.185%	3.125%	12.797%	100%

下行用字中四声之百分比

下行中跳跃度最大者为七度,計阳平声一,阴入声一,上去无。

于是可得下行与四声之关系为:

凡旋律下行时,以用平声字为最宜,跳跃度小,固宜用平声字,跳跃度大,亦宜用平声字。次之为入声字。用上声者甚少,用去声者更少,可知下行时最不宜于用去声。

四 声	平 声		上 声		去 声		入 声		总 計	
总 数	657		191		262		137		1247	
上 下 行	147	510	136	55	241	21	51	86	575	672
%	22.374	77.626	71.204	28.796	91.984	8.016	37.226	62.774	100%	100%

四声上下行用字总数与上下行用字数之总表

在上表中可以見得去声之于上行、平声之于下行,其百分比皆非常之高。上行之次为上声,下行之次为入声。下行之最不宜者为去声,上行之不宜者为平声。此表宜与前二表

对看,参酌损益,方见正确,因为据一部分数字统计比较,皆非全面的与绝对的也。

以四声与上下行之关系论,则为:

平声字 最宜于下行,不宜于上行。

上声字 宜于上行,不甚宜于下行。

去声字 最宜于上行,以阴去为尤宜,最不宜于下行。

入声字 宜于下行,不甚宜于上行。

平声与去声立于相对地位,上声与入声立于相对地位。

平声为下行之主,入声辅之;去声为上行之主,上声辅之,四声与上下行之关系如此。

关于四声问题 十七曲用字总数中之四声比较表

平	上	去	入	总 计
657	191	262	137	1247
52.686%	15.317%	21.01%	10.987%	100%

可知用字数以平声为最多,占半数以上,次之为去声,仅五分之一强,又次之为上声,仅六分之一弱,最少为入声,止得十分之一强。用字之多寡,一部分关乎旋律之趋向,大部分关乎四声字基本上之多寡问题。于此可以获得一点消息,即平声字可多用,去声字次之,可比上声字多用一些,入声字可少用,此当然为相对的,非绝对的也。

入声字之主要用途为下行,然而下行之主要用字为平声字,入声居于辅佐地位,所以,词中常以入作平,以上去作平或以入作上去者绝少,其故为此;以入作平问题,在音律上获得一最明确的依据,万树词律发凡云:“上入二者,可以作平,去则独异。”盖去声与平声适相对立,最不宜于作平,在音律上已显然有据,可以说明其理由者也。

唐宋人词,常以平声、入声独押,上去通押,因上去皆向上而平入皆向下故也。入声亦向下,与平声相类,故凡平韵之调可以易仄韵者,其仄类为入声;凡仄韵之调可以易平韵者,其仄亦为入声;盖平入皆宜下行,其所以可以互易之故,与不能与上去易之故,于此皆得明证。

关于阴阳问题 在统计总表中一至四度虽未将阴阳声分列,但从五度至八度则都列开,其于上下行之关系,殊无显著之作用。上行时,阳平似较多于阴平,为八与五之比,但统计入表之字数过少,未可认为十分正确。阴去与阳去为十五与十二之比,其比数相去不远,且阴多于阳,与平声异。下行时,阴入与阳入之比为十与八,比数亦甚接近。其他各数,更少差别。从四声之总数看,则:

上行时,用阴声者得二十八字,阳声得三十字;

下行时，用阴声者得三十七字，阳声得三十字。

两者之差数皆甚小，非但說不到绝对性，其相对的关系亦甚少，如若根据总数說：则上行时較宜于用阳声，下行时較宜于用阴声，即：阳声較宜于上行，阴声較宜于下行，大概可以如此說，然无绝对的性質。白石对于阴阳声問題似未尝注意到，其多寡乃适然之結果。例如：上行时，阳平多于阴平，然而阴去又多于阳去，此其不統一者一。以下行言，阴上阴去阴入皆多于阳上阳去阳入，似阴声宜于下行矣，但下行字中平声占绝对多数，得77%强，以上去入三声之总和三倍之，犹不逮平声之多，然而下行之平声字中，阳平反多于阴平，此其不統一者二。就此不統一之两点关系看，已可說明白白石对于阴阳声問題未尝措意，其适然之現象，未可作为定則也。

詞中平仄四声阴阳問題之管見 平止一声，仄兼上去入三声，平声趋向下行而引声长，上声向上而发音短，去声最宜向上而不宜下，入声宜下而声甚短促。四声之中，平声最长，三仄俱較短；又平声向下而落点极低，上去皆向上而落点高，入声虽向下，因其出声点高，故落点亦高，（参看四声实验节）因是：四声中常以一平对三仄，不独发音有高低，時間亦有长短，此皆关及音律，其中自有至理，所以詞中平仄，能依宋人成作为是，若一味随便，不免有失律之譏。

至于四声，自亦有其重要性，惟其与上下行之关系，缺乏绝对性，未可固执。就上下幅度較大者言，已属如此，一般在四度以下者，更无論已。

更就十七曲旋律进行之曲綫图看：其中暗香、疏影二詞，为千古傳誦之作，白石亦自称“音节諧婉”；疏影詞中上闕自“客里相逢”至結，与下闕自“莫似春风”至結，其曲綫完全相同，尤便比較。曲綫完全相同，即音完全相同也，如果有绝对性，则上下闕之四声当完全相同。茲摘录原詞于下，以供探討。（字旁記。号以識四声，字旁加 | 号者，上下闕之四声不同。）

客里相逢。角。黄昏无。言。自。倚修竹。昭君不惯胡沙远。但
莫似春风。管。盈盈早。与。安。排金屋。还教一片随波去。又。

暗。忆。江。南江北想佩。环月。夜。归来化。作此花幽独。
却。怨。玉。龙哀曲等恁。时重。覓。幽香已。入小窗横幅。

上下闕各四十一字，除押韵三字必須为入声外，实得三十八字，其中四声不同者凡十五字，占 39.47%，約言之，有十分之四其四声不同，其比数不可謂不大。再者，乐府指迷說：“上声字最不可用去声字替”，然而上闕之远字但字皆上声也，其在下闕则为去字又字，明明俱

用去声字替也。上闕用佩字化字，下闕为憇字已字，则又用上声字以替去声字矣。其他去声之用平声字替者，则有自字与安字。去声字之用入声字替者，则有暗字与却字、夜字与覓字。以去声替平声者，则有言字与与字。以去声替入声者，则有忆字与怨字，其他不悉举。所谓最不可替者，白石竟替之，而且一替再替，至于三替四替，然则指迷之說，宁有绝对性乎？四声与上下行之关系，宁有绝对性乎？

观乎此，则謹守四声，无敢或忒，如方、楊、朱、况之所为者，固何必哉？如以不守四声为守律不严，律之严不严，直接影响到声之协不协，然则白石此詞，严乎否乎？如以上闕为协，则下闕必不协矣，以下闕为协，则上闕必不协矣，其音节何得而諧婉乎？倘使以为定須上闕如此，下闕如彼，始得謂之协律，此则非我所知矣。

至于阴阳声与音律有关，自亦不可否认，惟事实上一班詞家很少顧到，因此更无绝对性。试就統計总表看，阴阳声字之比数极为接近，其缺少绝对性，不言可喻。

总而言之，四声阴阳与音律有关，固不可否认，惟在姜譜中，则殊缺乏绝对性。四声与上下行，尚多相对的关系可言，阴阳声则連相对的关系也說不到。故填詞者字字遵守宋人之四声阴阳，实非必要，白石当时即未尝如此，何况已成徒詞。如以为非此即为失律，则白石譜具在，可以細按。作者的意見：填詞时对于一般的調子能平仄不誤可已，有若干处从統計方面得知宋人无不如此填，则照填可也，此即指迷所謂“將古知音人曲參訂，如都用去声，亦必用去声”之意。又父所以独說去声者，即因去声字“最为緊要”，不可随便替之故，其他酌量可以替得。如若字字依照四声，则大可不必。有几多涩調僻調，亦可就上下闕“調停參訂”，以定从違，非必一字改易不得也。指迷有言：“古曲亦有拗音，盖被句法中字面所拘牽，今歌者亦以为碍，如尾犯之用‘金玉珍珠博’，金字当用去声字，如絳都春之用‘游人月下归来’，游字合用去声字之类是也”。金字游字在句中未尝拗口，歌者尚以为碍，则讀时已艰涩拗强，不能上口者，歌时岂能无碍耶？

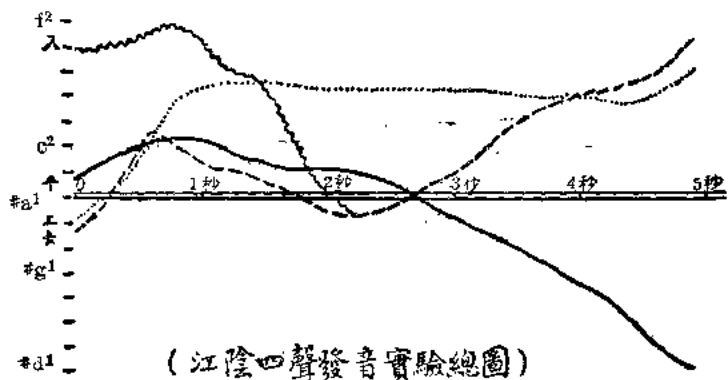
为現代歌曲作詞，有譜可按，宁可信其有绝对性与必然性，可照旋律进行之方向以選擇四声，其升降幅度小而音节和緩者，自可參酌变通，在幅度大而忽上忽下或音节有突变处，自以严谨为是，以免拗折天下人嗓子，非寬于徒詞而严于歌曲也，可歌与不可歌之辨也。

四 声 实 驗

前文所述諸家論說，無論发音之高低、长短以及趋向，但凭耳測，純屬主觀，故其所說，不无矛盾，茲录刘复之四声实验于后，以凭參証。

刘复尝往国外专攻語音学，著有四声实验录一书，将我国各地对于四声（或为五声八

声)的发音,用仪器纪录其曲线。书中录有北京、南京、武昌、长沙、成都、福州、广州、潮州、江阴、江山、旌德、滕越等十二个地区的发音,此为可信的科学实验。在曲线上明白表示出“出声点”之高低,整个音程所进行之途径,以及尾音之趋向与全音所历之时间等。其中属于太湖流域者惟江阴,此为刘复自己所发的音。兹录其曲线图如后,以代表太湖流域——前文列举之诸家如姜夔(原籍鄞阳,蚤岁出游,寓居武康),张炎(临安),杨缵(临安),沈伯时(吴江),沈璟(吴江),王骥德(会稽),徐大椿(吴江),万树(宜兴),王季烈(长洲),吴梅(长洲),吴琬卿(无锡),杨荫浏(无锡),以及昆曲之创始者魏良辅(太仓),梁辰鱼(昆山),几无一不是太湖流域中人。



图面:纵,表示高度,横,表示时间,中间之复线为“中线”,乃将四声中最高音点与最低音点平均所得之中点,中线以上为高,中线以下为低。此为刘复之发音,其中点为 $\#a^1$,最高点为 f^2 ,最低点为 $\#d^1$,每一小格为一个“半音”,十二格为一阶(Octave),原书译作“协”。平上去三声所历之时间略相等,约各五秒。刘复尝言:“同是某一处的某一声,只须换两个人说,试验的结果,就不能完全相同,不但两个人,便同是一个人说两次,也不免大同小异。因此我们看图中的曲线只能略看大意,不能一小格一小格的推敲。”作者亦太湖流域中人,我的发音,与刘氏并不完全相同,觉得平声稍长而上去稍短。至于中点及最高最低点,则各人多有不同,随男女老幼而大有差异,惟高低间幅度的大小与时间的长短,则颇有地域性,个人间的区别较小。

出声点:入声最高,平声次高,上声又次之,去声最低。

最高点及最低点:入声之高峰最高,去声之尾音几与之相等。平声之尾音最低,去声之出声点次低。

尾音及音势:去声最高,音势向上;上声次高,音势向上;平声最低,音势向下;入声次低,音势向下。

曲线及趋势:平声最平直,于中线微高处发音,平引而下,至最低点止,其势平而缓,极

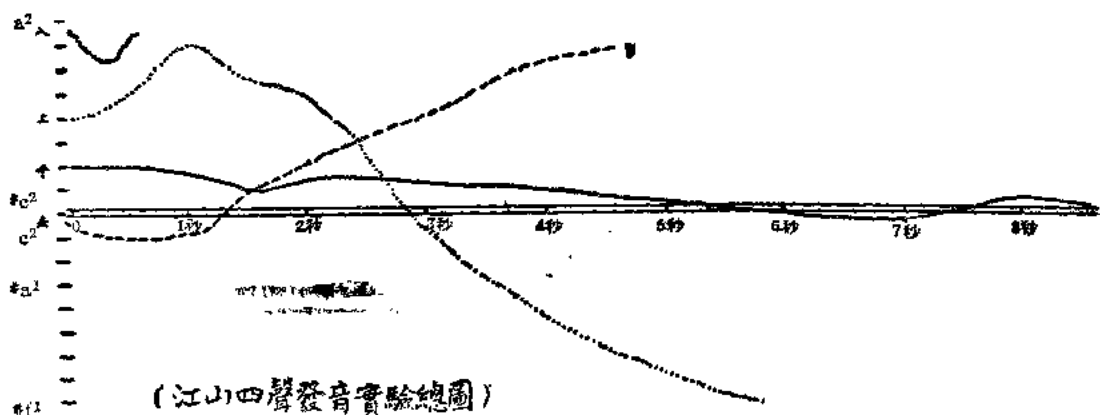
少曲折。

上声在中线微低处发音，出声后立向上挑，然后平引而长，其势平缓。

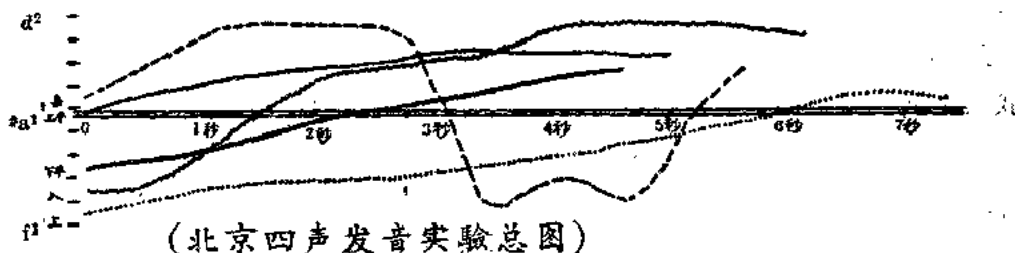
去声于中线以下发音，立向上挑，重行回下，再折而向上至最高点，曲折最多而其势峻急。

入声于极高处发音，直向下行，略过中线即止，其势陡而急。

发音实验之十二个地区，其在浙江者惟江山，江山在浙西南，与白石寓居之武康不相近，距杭州亦远，姑引江山之四声实验总图于下，作为参考。



江山之四声，从大体上看，与江阴尚相接近，其不同之点为：平声特长而特平，历时八秒半以上。入声特短，有一下落之副音（图中原有细线制图时已去掉，下图同）。上声下落特甚，音势向下，落至四声之最低点，殊可异也。去声向上，与江阴相似。又四声之发音一般的俱高，其中点为 c^2 ，比江阴高三个半音。高低间之幅度亦大，相距凡十六个半音。



北京平声分上下平，在总图中几如两条并行线，惟上平之出声点高于下平两个半音，上下平的趋势都是平行而微微向上，但上平有一陡落之副音。

上声亦平直，与上下平相同，惟时间特长，下平历时四秒半，上声历时七秒有餘，其出声点比下平低两个半音。

北京本无入声，此刘氏用五方元音上所載的入声试验而得，其趋势比下平更为向上，

且有曲折而历时甚久，出声点低而幅度甚大，五声中以入声为最有向上性，此为可注意之点。

又一可注意者为去声，其出声点最高，微向上引而即急落，一落有八个半音之多，落后经过两个曲折再行向上，上行的趋势亦甚峻急，其尾音已与出声点等高；与江阴之去声虽不同，然大体上可称相似，并无十分歧异，图中有一下落之副音，不可不知。简言之：江阴平声向下，北京二平声都向上，惟走势平缓；江阴入声急落而短促，北京入声向上而长。南北发音最不相同者为平入二声，虽非相反，然处于对立状态。上去二声，大体上可说是同一类型。

全国十二处地区发音实验简图

	北京	南京	武昌	长沙	成都	福州	廣州	潮州	江陰	江山	旌德	饒越
平	衣	東	衣	衣	東	機	分	中	衣	東	東	公
上	以	董	以	以	東	几	粉	中	以	董	董	拱
去	義	東	意	意	東	既	咽	中	意	凍	凍	共
入	益	篤	乙	易	東	吉	弗	中	乙	篤	篤	穀

图中平声之趋势：平行者五，上行者二，下行者五。

上声之趋势：平行者〇，上行者四，下行者八。

去声之趋势：平行者一，上行者八，下行者三。

入声之趋势：平行者二，上行者六，下行者四。

在全国十二处地区总统计中可知：

平声多下行或平行，各占十分之四。

上声多下行，占三分之二。

去声多上行，占三分之二。

入声多上行，占二分之一，下行者占三分之一。

在上项统计中亦平声与去声相对立，上声与入声相对立，悉如姜谱，惟上声与入声之上下行，其方向与姜谱相反。平声之趋向下行，去声之趋向上行，可称古今南北，无不皆然，歌曲与语言，亦无分别。惟昆曲唱去声直趋而下，此可异也。

刘复总论十二处地区之发音如后：

就上方所研究十二处六十二音而作一总比较，则知：

(1) 平声的音，最为平直，因为它的曲折最少。

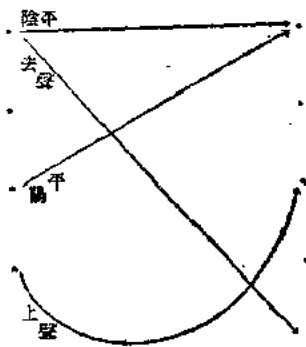
(2) 上声的声最高，因为大多数的上声的全部或一部，都高出于中綫之上，只有南京

和北京的上，广州和福州的下上是例外。

(3) 去声的音最曲折，因为除潮州上去和广州上下两去之外，其餘都是曲折較多的綫。

(4) 入声的音最短，不短的只是武昌长沙和北京。

普通話淺說圖例 1956年春，報端有普通話淺說一文，(3月8日上海新民報晚刊)，中有圖，表示四声之高低与趋势，圖如下：



其中平声分阴阳而无入声。阴平与去声的出声点最高而上声最低。阴平声平引而长，作一式；阳平声斜向上行，作／式；上声出声后即下落，再折而向上，有一“顿音”，作∨式；去声出声后即直趋而下，作\式。

普通話以北京話为标准，但与刘氏之实验頗多不同，同者惟阴平一声，阳平即稍异，上去二声多不合。然与韻府曲談多有相同之处。阴阳平俱同，上声同曲談之第二式（即楊說之(2)式），有一“顿音”，去声同曲談之阴去（即楊說之(1)式），入声无。四声出声点之高低，亦大同小异。

去声之总檢討 四声之中，上声除全国十二处地区发音实验多数为下行外，其他在姜譜、在昆曲、在太湖流域、在北京与南京的語音中，其趋势一致向上。平声多下行或平行，惟北京之平声微向上引，然其势极平綫，視為平行，亦无不可。入声多下行或平行，惟北京及十二处地区之总統計，多数为上行，此其异也。

四声中最可注意者为去声，白石譜法中之去声，92%为上行，江陰及江山之发音实验，绝对的上行，此可以代表江浙一带——太湖流域之发音。北京音之实验为先向下落再折而向上，与出声点齐。全国十二处地区之总統計，亦三分之二为上行，可称大多数趋向上行。惟独昆曲唱法，各家所說都为下行（除徐氏“南曲去声以揚高为主”說），照所譜工尺看，其下落虽逐字滑下，并无跳跃，然皆直綫下降，如前举琵琶記称庆出錦堂月曲中之“配”字，旁譜为仄仕五六工尺上，自仄至上，下落九度，向下直泻，毫无迴旋，其他譜法，亦多如此。或出声后向上一豁，即行落下，作∧式，如暮字旁譜为六仕五六工，仕字向上一豁；又如轅字旁譜为六六工尺工尺上，五字下有一豁号（∨），又自尺字折上至工字再回至尺字，作∧式。又如“舅”字旁譜为尺上尺上四，自上字折至尺字再回至上字，作∧式；去声譜法，多数有一豁号，亦有不用豁号，用譜字豁上如前例中之仕字工字者，惟比較的少数，且其往复多为一律或二律，稍見迴环跌蕩之势而已。論其趋势，終是下落，且近于直落，此为昆曲中去声字之譜法与唱法，与白石譜大异其趣者也。白石譜几尽是一字一声，故其升

降为直上直下，一跃五度或八度，习为故常，在一个字上不再作一波三折之势，此为词谱与曲谱最不相同之处，亦为词的音节与曲的音节最大的差别点，欲欣赏白石歌曲音节者不可不先有此领会也。

白石谱法与各书之总比较 兹将白石谱法与上述诸家之论说及四声实验录等所纪四声上下行之趋势，作一总比较，以清眉目。（其中但言高低而趋势不明者不列入）

	平 声	上 声	去 声	入 声
白石谱法	大多下行	大多上行	大多上行	多下行
乐府传声	平 行	引长上行	去 行(直向上) 平 行(短促)	
蟾庐曲谈	平 行	上 行	下 行(直向下) 平 行(短促)	
中国音乐史纲	平 行	上 行	下 行(直向下) 平 行(同平声)	
琵琶记谱法一例	平 行	大多上行	大多下行	平 行
长生殿谱法一例	大多下行	大多上行	一律下行	多上行
四声实验(江阴)	下 行	上 行	上 行(先落而后上) 下 行	
四声实验(北京)	上 行	上 行	上 行(先落而后上) 下 行	
四声实验(十二处总统计)	下行或平行	大多下行	大多上行	多上行
普通话图例	平 行	上 行	下 行(直向下) 无	

在此总比较中，可见江阴之发音实验与白石谱法完全相同，四声中无一歧异。徐大椿所言之唱法为昆曲，亦颇符合，其平声与入声虽为平行，然平行即可上可下，有伸缩性。王季烈与杨荫浏所言亦为昆曲，故其四声与琵琶记长生殿之谱法大体符合，亦仅平行与上行或下行之差而已，其去声唱法（兼琵琶记长生殿而言），绝大多数向下，且多直趋而下，与白石谱法正相反。十二处之发音实验统计，其去声亦大多数上行，北京去声之音势亦折而向上，与白石谱法尚称接近，惟普通话图例，则直趋而下，似昆曲唱法。

白石谱法之适应问题 白石谱法极符合于太湖流域语言之发音，因此可以想到：宋词之唱法，接近语言而甚为自然，与现代江南民歌相似，其出音吐字，似无特有之“口法”。故就江南土音作词，如越剧沪剧及民歌等，似可依照白石谱法，尤其太湖流域一带，最为适合，可称一无齟齬，且合乎实验纪录。如以北京音为准，则上去二声与白石谱法亦尚接近，惟平入不同，北京之上下平皆平引而长，向上不高，倘依白石谱法，或不致有何齟齬。惟入声差异最甚，此为南北语音基本上最不相同之点。然阅实验总图，北京五声之尾音，俱比出声点为高，去声虽折下颇甚，终复上行，与出声点齐。从分图看，入声为最有向下性（有向下之副音，简图中无。）故凡旋律下行时，亦以入声为适当，次之为平声，与白石谱法并不相违，故白石谱法可参酌适用于以北京音为准之现代歌曲，不独江浙间适合已也。如以普通话图例为准，则可参考昆曲之谱法，平声用昆曲阴平唱法，去声用阴去，上声谱一例

音，則可吻合無間；所以昆曲譜法，除入聲外，完全適用於現代以北京音為準之歌曲。昆曲生于江南，長大于江南，何獨去聲之唱法與白石譜異趣（在白石譜中可以窺見南宋時太湖流域之語音與現代大致相同），與現代之發音實驗亦有不符，何耶？豈受北音影響之故耶？（所謂中州音，其所用韻，以中原音韻、中州音韻等書為準，以入聲派入平上去三聲，亦從北音）。君九所唱之曲，即靈胎所唱之曲，琵琶記稱庆，猶是此琵琶記稱庆，長生殿音律，即靈胎所參訂，此彈詞出之曲譜，即脫胎于元曲之貨郎旦，然而靈胎乃謂：“南曲去聲以揚高為主，北曲不必盡高，惟還其字面十分透足”何也？

昆曲之遠源，可溯至南宋戲文，亦稱南戲，不知南宋戲文之“唱念聲腔”為何若？雖云：“南宋都杭，吳興與切鄰，故其戲文如樂昌分鏡等類，唱念呼吸皆如約韻”，（中原音韻作詞起例中語），然其韻雖約，其聲腔未必約也，亦未必為溫州杭州之語也。南戲的初起，或為地方戲，一部分或全部分用土語，及其進入都市——如杭州，即具有全國性，其唱念乃採用北音，此極自然之發展也。杭州為南宋都城，全國之政治中心，中原文物，咸萃于斯，所謂：“言語之間，必以中原之音為正”（亦起例中語），此言甚是，杭州城內至今猶作“杭州官話”，其四郊便不然，當不逮蒙古人入主中國而後作北音也。今昆曲中之字音名為中州韻，（或稱中州音，樂府傳聲入聲讀法彙云：“北曲皆遵中州音韻”，南曲亦中州韻而稍稍吳語化），賓白亦用中州韻，南北曲都如此唱念。中州本指今河南省地，古為豫州，豫州居九州之中，因名中州，然則所謂中州韻者，必汴梁之舊，隨政治中心的遷移而至杭州，南宋戲文用之，極可理解，不因元都大都而改用北京音，亦可理解，且可以解釋南北曲所以用中州韻而不用北京音之理由，今京劇亦用中州韻，蓋由因襲使然，其源出于昆曲。

北宋劇導源于南宋宋劇及金院本，南宋宋劇及金院本托體于諸宮調及北宋散詞；白石十七曲為散詞，凡散詞皆可以單譜單唱，其全國性小而地方性大，當時小紅唱暗香疏影等詞，想未必用中州韻，昆曲之唱法所以不同于白石譜法者，殆為此歟？

1955年十二月十五日清稿，1956年十月十四日補正，瓊孫識于滬北。